

ANÁLISIS PSICOESTÉTICO DE LA OBRA DEL ARTISTA

ANTONIO AGUDO

TESIS DOCTORAL

MIGUEL ANGEL BASTANTE RECUERDA

Directores de Tesis:

Dr. Francisco Rodríguez Valls

Dr. Antonio Gutiérrez Pozo

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DEL PROGRAMA DE DOCTORADO:
ESTÉTICA Y ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA EN LOS
DIFERENTES CONTEXTOS HISTÓRICOS-FILOSÓFICOS**

2017

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOSOFIA





UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOSOFIA

ANÁLISIS PSICOESTÉTICO DE LA OBRA DEL ARTISTA

ANTONIO AGUDO

TESIS DOCTORAL

MIGUEL ANGEL BASTANTE RECUERDA

Directores de Tesis:

Dr. Francisco Rodríguez Valls

Dr. Antonio Gutiérrez Pozo

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DEL PROGRAMA DE DOCTORADO:
ESTÉTICA Y ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA EN LOS DIFERENTES
CONTEXTOS HISTÓRICOS-FILOSÓFICOS**

2017



Músico 1980-1983

Lápiz Conté, carbón y sanguina, 62 x 54 cm.
Colección privada.

A mi madre, siete años sin ella.



Artistic figure

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.	1
1. PRESENTACIÓN.	3
2. JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS.	5
2.1. OBJETIVOS	7
2.2. DIVISIÓN DEL TRABAJO	10
2.3. DOCUMENTACIÓN	14
II. UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA OBRA DE ARTE	17
1. UN ACERCAMIENTO A LOS ORÍGENES Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA.	24
2. EL LUGAR DE LA VERDAD ESTÉTICA DE LA OBRA DE ARTE.	36
3. LA CONDICIÓN DE SÍMBOLO DE LA OBRA DE ARTE.	42
4. DESARROLLO DEL ANÁLISIS METODOLÓGICO A SEGUIR.	45
4.1. DESDE LA DATACIÓN Y LA DOCUMENTACIÓN. MARCO DE REFERENCIA	47
4.1.1. ANÁLISIS POSITIVISTA.	48
4.1.2. ANÁLISIS HISTORICISTA.	48

4.2. DESDE LA IMAGEN COMO ASPECTO FORMAL Y SIMBÓLICO.	49
4.2.1. ANÁLISIS FORMALISTA.	49
4.2.2. ANÁLISIS ICONOLÓGICO Y SIMBÓLICO.	54
4.2.3. ANÁLISIS DESDE LA PSICOLOGÍA DE LA FORMA. TEORÍA DE LA GESTALT.	59
4.3. DESDE EL SIGNO Y SU SIGNIFICADO.	63
4.3.1. ANÁLISIS SEMIÓTICO.	63
4.4. DESDE EL PSICOANÁLISIS.	68
III. RESUMEN BIOGRÁFICO. VIDA Y OBRA DE ANTONIO AGUDO.	81
1. SELECCIÓN DE EXPOSICIONES Y COLECCIONES.	91
1.1. INDIVIDUALES.	91
1.2. COLECTIVAS MÁS RELEVANTES.	92
1.3. COLECCIONES DE INTERÉS.	92
IV. ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO DEL ARTE EN SEVILLA, DESDE LA VISIÓN PERSONAL DEL ARTISTA.	95
V. LA VISIÓN DE AGUDO EN SU INTERRELACIÓN HOMBRE-MUNDO- VIDA.	101
VI. ANÁLISIS PSICO-ESTÉTICO POR ETAPAS DE SU OBRA.	109
1. PRIMERA ETAPA (1971-1977).	111

2. SEGUNDA ETAPA (1977-1987).....	114
3. TERCERA ETAPA (1987-1995)	118
4. CUARTA ETAPA (1995-2014).....	124
VII. ANÁLISIS DE LA OBRA POR ETAPAS.	127
1. ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO.....	129
2. ANÁLISIS FORMALISTA.....	160
3. ANÁLISIS DESDE EL PSICOANÁLISIS.	167
4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, ICONOLÓGICO Y FORMAL.	168
4.1. PRIMERA ETAPA (1940-1977) – Visión barroca del mundo.	169
4.2. SEGUNDA ETAPA (1977-1987) – Visión convulsa del mundo.....	184
4.3. TERCERA ETAPA (1987-1995) – Visión inestable del mundo. ...	201
4.4. CUARTA ETAPA (1995-2014) – Visión más abstracta, desde lo acuático y lo femenino del mundo.	215
4.5. ETAPA VIACRUCIS. Gran Poder (1994-1996) – Visión realista del mundo que le lleva a una visión de lo femenino.....	231
VIII. CONCLUSIÓN.....	261
IX. ESQUEMA BIOGRÁFICO POR FECHAS DE AGUDO.....	275
X. ESQUEMA DE OBRAS POR ETAPAS	283

XI. ANEXOS.....	289
1. ANEXO I.....	291
ESCRITO DE ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA DE CÁDIZ.....	291
2. ANEXO II.....	307
ESCRITO DE RECEPCIÓN DE HERNÁN CORTES.....	307
3. ANEXO III.....	317
PUBLICACIÓN EN EL DIARIO ABC DE SEVILLA.....	317
4. ANEXO IV.....	318
APORTACION SOBRE “LA TRASTIENDA DEL ARTISTA”. TEMA PRINCIPAL EN LA TESIS DE AGUDO.....	319
5. ANEXO V.....	321
ESCRITO DE AGUDO, “MANIFIESTO POR LA FILOSOFÍA”.....	321
6. ANEXO VI.....	325
EXPLICACIÓN DE AGUDO SOBRE SU TRABAJO DE TESIS.....	325
7. ANEXO VII.....	329
DESCRIPCIÓN DE AGUDO SOBRE SU VISIÓN PERSONAL DEL VIACRUCIS REPRESENTADO EN CATORCE ESCENAS.....	329
XII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	331

XIII. RELACIÓN DE OBRAS REFERENCIAS.	341
1. PINTURAS.....	343
2. DIBUJOS	344
3. ACUARELAS	345
4. VIACRUCIS	347

I. INTRODUCCIÓN.

1. PRESENTACIÓN.

Soy consciente del desafío que es medirme con la obra de un artista como es Antonio Agudo. Un camino donde no hay señales, no hay bibliografías, tan solo el contacto directo con su obra, algunos catálogos y recortes de prensa. La mejor aportación parte de su ofrecimiento para programar una serie de encuentros y poder recopilar la mayor información posible.

Mi relación con Agudo se remonta al 2003, fecha en la que recibí sus conocimientos en las clases de pintura del natural en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. A partir de aquel momento surgió una relación pictórica y de amistad que se ha ido afianzando hasta la realización de este trabajo. He de reconocer que es un autor que me atrae artísticamente y que anhelaba profundamente estudiar su obra.

Ya desde un principio me fascinaron sus pinturas y sobre todo sus dibujos al carboncillo, su vehemencia creativa me marcó una profunda huella que ha orientado mi visión y creación artística. En su obra, siempre emociona su manifestación como ser humano muestra una gran maestría y dominio en la realización, acompañado de una magnífica factura, alarde de un gran talento. Su obra, es toda una vida dedicada a expresarse a través del arte, donde lo importante no es seguramente lo que nos quiere contar o decir, sino el cómo lo cuenta. Cualquier encuentro estético con su obra, ya sea en directo, en catálogo o fuera de su contexto, siempre conmueve y eso es lo que hace reflexionar sobre lo que es verdaderamente arte.

En definitiva, y no es justificación, se el riesgo que tiene hacer una tesis sobre Agudo, pero el intento vale la pena. Desde este compromiso sincero, este trabajo, pretende contribuir desde las diferentes metodologías y su

aplicación práctica, a un análisis psicoestético apoyado en todo momento en aquellos aspectos culturales, políticos y sociales que marcan la vida del artista. Con todo ello, se pone en manos del lector, una aproximación a la verdad de la obra de Agudo en su análisis hermenéutico, para que desde su propia deducción como exposición objetiva, aporte y sume a dicha aproximación a la verdad.

Rogamos excusen las seguras deficiencias que puedan percibir durante la lectura del trabajo. En todo lo expuesto no hay mistificación con la intención de falsear o falsificar ningún hecho. No se ha reinterpretado la realidad, ni se han ocultado datos reales para darle otra apariencia, sino que desde una percepción directa de los hechos se ha intentado mostrarlos tal y como sucedieron. Quizá en algunos momentos el lector encuentre algunos galimatías, un lenguaje embrollado o casi sin sentido, pero he de reconocer que no ha sido malintencionado y lo que aparentemente puedan parecer falacias no sean más que falencias ingenuas e inocentes.

Como podrán observar, tras la lectura del trabajo, además de una serie de metodologías aplicadas y el desarrollo de una serie de cuestiones filosóficas que giran en torno al análisis hermenéutico, hay un somero recorrido histórico que principalmente muestra una serie de pinceladas del barroco en Sevilla. Todas estas cuestiones son las que ampararán la escasa documentación existente sobre el artista y su obra, y en cierta medida van a corroborar todo lo expuesto, con el fin de comprender o acercarnos desde un análisis hermenéutico, a una aproximación de la verdad de la obra del artista.

2. JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS.

¿Por qué un trabajo sobre arte?: quizá porque recordando a Nietzsche sea necesario para sobrevivir o simplemente porque es un estimulante estético. Aunque probablemente el teórico de arte Konrad Fiedler, haciendo referencia a lo estimulante de lo estético, sugiriera que el arte es más que esto, el arte es lenguaje y como tal sirve al conocimiento¹. Este planteamiento lo manifestaría Konrad Fiedler en sus *Escritos sobre arte* y principalmente lo desarrolla a lo largo del capítulo “Sobre el juicio de las obras de arte plástico de 1876”. La obra de arte, en su primer encuentro representativo frente al lector, se convierte en lenguaje como expresión. Desde este primer contacto del lector con la obra artística, y que parte del conocimiento inmediato e intuitivo, se abre a todo un conocimiento interpretativo y al pensamiento creativo, desde el cual el receptor puede desarrollar nuevas creaciones, nuevas ideas y conceptos. En este sentido podemos decir que el ser humano desde su necesidad, como constante espíritu creativo y más que una simple iluminación ocasional, adquiere un conocimiento objetivo.

Por ello, el arte si no es conocimiento -si no es filosófico- no es arte, el arte es pensamiento y por ello grandes maestros como Rembrandt o Caravaggio son filósofos ‘plásticamente hablando’. Son filósofos en el sentido de que rompen con los lazos fenomenológicos del devenir de la vida y del mundo tal como lo viven el resto de los mortales, para descubrir desde la soledad, una vida convertida en obra de arte y donde se encuentran con lo eterno de lo bello o la ilimitada temporalidad del universo. Por ello se ha

¹ FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Editorial Visor. Madrid, 1991, pp.49-100. Apud. LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Editorial Herder. Barcelona, 2006, pp.106s.

considerado al artista un solitario aislado del mundo que busca en su obra su propia vida.

Pero no es finalidad de este trabajo cuestionarnos aspectos estéticos sobre si el arte es un estímulo o una simple distracción basada en la mimesis, una copia a la que hacía referencia la teoría del reflejo marxista como una apertura de lo no visto. Esto son cuestiones que buscan respuestas estéticas y que seguramente ya han sido respondidas sobre todo en la modernidad. Pero lo que sí es evidente, y no podemos pasarlo por alto, es que el arte no es solo imitación, sino que es mucho más que esto. Danto diría que es poesía, es metáfora, es en definitiva significado. Y como significado podemos hablar de la autonomía existencial de la obra de arte tal como la defendería Georg Simmel.

En definitiva, estas cuestiones tan solo propondrían un trabajo donde se continuaría con esa incesable diferencia entre filosofía y arte. La primera pretendiendo desvelar la verdad del arte y la segunda, todo lo contrario, intentando velarla estéticamente. Y no debemos olvidar que ambas trabajan de la mano para resolver el problema de la existencia, escapar de nuestro condicionamiento representacional de la voluntad schopenhaueriana, vínculo de nuestras necesidades cotidianas y apetitos. Un intento de escapar de la voluntad y que el filósofo pesimista tan solo veía posible desde la estetización del arte, para huir de las aporías de la vida y la precariedad de la existencia, algo que consideraba casi imposible de cumplirse. Es por ello que desde la contemplación estética, un arte independiente del principio de razón suficiente pueda convertirse, según Nietzsche, en la única posibilidad de dar sentido a la existencia.

Pero, tal como venimos manifestando, no son estos los aspectos fundamentales de este trabajo, sino que es precisamente la expresividad subjetiva del artista la que realmente nos concierne. Un artista que sufre, que se queja, y en base a ello se muestra a los otros. Un sufrimiento por el mundo expresado desde el arte y al que Kierkegaard consideraba como característica primordial del artista, alegando que el artista es una mezcla, no solo de crítica, sino de poesía, de filosofía, de estética y sobre todo de ética. Así se entiende que planteara al artista como un poeta: “un hombre desdichado que oculta penas profundas en su corazón, pero sus labios están hechos de tal modo que, cuando a través de ellos prorrumpen suspiros y gritos, suenan igual que una música hermosa”².

2.1. OBJETIVOS

Desde este posicionamiento, el objetivo de nuestro trabajo es abordar el análisis hermenéutico en el contexto histórico, político y social de la obra artística de un autor en concreto. El artista elegido, por cuestiones ya comentadas en la presentación, es el renombrado académico, profesor y reconocido artista Antonio Agudo. Es muy probable que a priori nos quedemos en la materialidad como unidad organizada y en la seducción por su ejecución desde la acción del artista. Pero debemos intentar no quedarnos en la forma del conocimiento sensible y plantearnos un análisis basado en la unidad indivisible, a la unicidad que defendiera Walter Benjamin, y que marcaría el factor de singularidad de la obra. Unicidad que para Danto evidentemente englobaría los materiales y la técnica, pero sobre todo el mensaje, siendo este el verdadero portador de su gran carga estética.

² KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro*. Editorial Trotta. Madrid 2006, p.19. Apud. LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Editorial Herder. Barcelona, 2006, p.63.

Tras esta primera y necesaria percepción de sus cualidades físicas, como primer encuentro con la obra de arte, se hace necesario un segundo momento de interpretación hermenéutica mucho más profundo y que englobe tanto los aspectos culturales, como los historiográficos e iconográficos, y que son constitutivos de la propia obra artística. Este trabajo pretende abordar, lo más honestamente posible, un análisis psicoestético y que pueda contribuir a la reflexión, a partir de una serie de obras seleccionadas por su relevancia. Un análisis psicoestético e interpretativo de su obra que ya desde sus primeras composiciones muestran una gran maestría formal con una emotiva carga de significado y que podemos contemplar en un amplio repertorio creativo.

Un artista que dedicado toda una vida a las artes, tanto plásticamente como desde la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, hasta su recepción como académico en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz. Su obra, muestra un amplio conocimiento del dibujo y el grabado, con una gran destreza técnica y pictórica que se encuentran avaladas por un amplio despliegue expositivo en diferentes organismos públicos y privados de toda España. A través de sus escritos y de su obra, encontramos a un artista que destaca dentro del panorama pictórico sevillano, con una pintura que se desarrolla desde un cierto rechazo al momento localista y populista tradicional, encerrado en un costumbrismo simulado por los artistas locales, es decir en lo provocadoramente banal y vulgar artísticamente hablando (artistas que han trabajado principalmente para satisfacer el gusto del primer turismo con alto poder económico o incluso a otros artistas o a escritores viajeros). Agudo siempre huyó de toda teatralidad representativa, personajes, bodegones, etc., no entra en el juego melodramático del naturalismo, es por ello que pasa de lo objetual (modelo) al espacio expandido.

No es fácil encuadrar a Agudo dentro del panorama pictórico contemporáneo, pero haciendo una síntesis de su obra, podemos ver cómo su pintura pasa por un realismo mágico que abandona rápidamente para adentrarse en un intimismo pictórico. Este intimismo le lleva a una representación de la figura humana como tema fundamental en la mayoría de sus obras, que aun conservando cierto Barroquismo por influencia de Murillo o Zurbarán, intenta en todo momento esquivar esa iconografía neo-barroca mediante una concepción dibujística más abstracta, quizá influenciada por su contacto con Fernando Zóbel. Igualmente nunca abandona el paisaje, que desarrolla ampliamente en sus obras de Cádiz e Iberoamérica. Es en esta última donde se aprecia mejor todo el recorrido artístico de Agudo: centrado en plasmar gráficamente su cultura, sus personajes, y sobre todo sus paisajes de abrupta geografía. Al mismo tiempo, plasmó de manera diferente las convencionales imágenes que sobre la pasión y la muerte de Cristo se habían realizado en su época. Interpreta un Viacrucis de catorce magistrales obras en uno de los lugares más emblemáticos de Sevilla y que realiza con un talento de genialidad introduciendo una Piedad encubierta como dialógica femenina desaparecida en la interpretación evangélica de Juan Pablo II.

Es un autor que no ha buscado nunca modernizar el clasicismo sino que se ha ido dejando llevar con el tiempo. Desde esta perspectiva realiza toda su obra siempre por series, tratando los temas hasta sus máximas consecuencias. Quizá lo más destacado de Agudo es la búsqueda incansable durante toda su vida de su propia visión del mundo, para juzgar desde esta todos los acontecimientos que le rodean, y esto lo hace mediante el arte como su principal vehículo de expresión. Es desde esta cosmovisión tan personal por lo que se hace atractivo afrontar la tarea hermenéutica que, desde un análisis psicoestético en la integridad hombre-mundo-vida del artista, se

adentra en toda una experiencia personal cargada intelectual, cultural y emocionalmente.

2.2. DIVISIÓN DEL TRABAJO

Desde la perspectiva del análisis y una vez planteado los objetivos de dicho trabajo, se propone hacer un análisis hermenéutico confeccionado desde un esquema de trabajo dividido por etapas o periodos de la obra de Agudo. Según una primera aproximación, podemos dividirlo en cinco etapas o distintos periodos según las técnicas, temáticas y forma representacional utilizadas por el autor, aunque se dedicará una última etapa para un análisis concreto sobre la obra del Viacrucis. En cada periodo se estudiará el contexto biográfico del artista, un análisis psicoestético de alguna obra representativa y las consecuencias hermenéuticas de dicho periodo.

En cuanto a la metodología utilizada para el análisis de las obras se plantea hacer un recorrido teórico por las principales aquellas empeladas en la historia del arte y no cerrar puertas a ninguna, con el fin de poder reconstruir todos aquellos elementos que resulten indispensables para la obra y sus significados. Por ello no pretendemos que sea acotada o restringida sino integradora, donde cada metodología concreta aporte aquellos aspectos importantes para poder analizar e interpretar la obra de Agudo. Obviamente somos conscientes que estas metodologías han ido perdiendo protagonismo a lo largo de la historia del arte, pero nuestro afán integrador defiende que cualquier aportación es iluminadora y acrecentadora.

Desde estas metodologías afrontaremos este trabajo en su aproximación hermenéutica a la obra de Agudo y para ello se hace fundamental estructurar formalmente el desarrollo y objetivo de las mismas.

Partiendo de la datación y la documentación como marco de referencia, tomaremos las metodologías positivistas e historicistas para el análisis de la toma de datos, imprescindibles para el análisis de la obra y su interpretación en una época o periodo determinado. Una vez recopilada esta datación y documentación nos apoyaremos en aquellas metodologías centradas en el análisis de la imagen. Fundamentalmente aquellos análisis que van desde el formalismo, la iconología y la psicología de la forma o Gestalt como fuente fundamental de la percepción estética. Otro aspecto fundamental dentro de la obra artística es el signo y su significado. Su complejidad puede ser analizada desde las metodologías estructuralistas y semióticas. Por último, pretendemos adentrarnos en el método del psicoanálisis para profundizar en el análisis de la obra de arte, no desde el psicoanálisis freudiano sino desde la psicología analítica. Es precisamente desde la psicología analítica que se hace un acercamiento a los procesos del inconsciente para la investigación del arte, centrado principalmente en la función simbólica. Somos conscientes de que la metodología psicoanalista no nos puede explicar ninguna característica formal de la obra, que es lo mismo que defienden pensadores como Heidegger o Gadamer desde la hermenéutica. Ellos partían de una *epojé* de todo lo relacionado con lo 'psico' para aproximarnos a la verdad de la obra de arte. Pero sí nos apoyaremos en las teorías de la psicología analítica desde el punto de vista de los arquetipos y su relación con el 'inconsciente colectivo'. Con todo ello, abordaremos las aportaciones psicoanalistas de Jung con su teoría del 'inconsciente colectivo', en su acercamiento del método psicoanalista a lo sociológico, una especie de 'herencia psíquica' compartida por todos y que puede agregar e incluso iluminar el análisis de la obra de Agudo. Y, en el sentido que describe Jung, nos referimos al análisis psicoestético, para hacer una la interpretación hermenéutica de la obra de Agudo. Estético en cuanto a los aspectos formales de la obra y 'psico' como

aportaciones obtenidas desde la psicología analítica de Jung y el inconsciente colectivo.

Al aplicar las diferentes metodologías para acercarnos a la obra de Agudo seguramente nos surjan, como espectadores, una serie de preguntas en su contemplación directa e intercambio comunicativo con su obra. Preguntas que la historiadora de arte Susan Woodford describió en su libro *Cómo mirar un cuadro*. Esas preguntas pueden hacer referencia al análisis formal: ¿cómo está estructurado el cuadro, es decir, cuáles son sus principales esquemas tanto de proporciones, como de división del espacio o esquemas compositivos, de ritmos o de movimiento? También pueden hacer referencia a su parecido representacional con la naturaleza, es decir, ¿cuál es su grado de realismo o iconicidad?, que no tiene nada que ver con la pregunta de si la obra es o no figurativa ³.

Pero independientemente del aspecto formal de la obra, Woodford considera que se nos plantean otras preguntas extra-pictóricas más relacionadas con el aspecto simbólico y su significado contextual. Estas preguntas pueden ser: ¿cuál fue la intención del artista cuando realizó la obra y sus principales objetivos? (no es lo mismo una intención puramente comunicativa, que una didáctica o simplemente una demostración creativa). O la pregunta: ¿qué es lo que realmente nos cuenta la obra de la cultura, de la sociedad o de la época en la que se produjo?⁴. Aunque como ya comentaremos, el proceso que nos interesa en este trabajo es justamente el inverso, es decir, partiendo de la información y datación adquirida sobre los datos biográficos de Agudo y el contexto histórico (social, político, económico,

³WOODFORD, Susan. *Cómo mirar un cuadro*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985, pp.7-13.

⁴ Ídem.

religioso y cultural) en la que fue realizada la obra, haremos una interpretación hermenéutica más concreta.

Todas estas preguntas no nos las plantearemos de manera sistemática y por separado, sino que irán surgiendo de forma interrelacionada entre sí. De tal manera que cuando encontremos respuestas a cuestiones surgidas de en algunas de estas preguntas, estas nos ayuden a comprender las de otras, algo fundamental para comprender las diferentes metodologías utilizadas por distintos autores y pensamientos. Cualquier metodología busca esas similitudes y comparaciones entre las diferentes épocas, culturas, tendencias artísticas, etc., con el propósito de encontrar los posibles vínculos que esclarezcan la interpretación y comprensión de la obra artística. De ahí que puedan encontrarse vínculos entre diferentes tendencias, incluso a veces opuestas, como por ejemplo entre figuración y abstracción.

Dos predisposiciones tan presentes en la obra de Agudo, figuración y abstracción, que han marcado su procesamiento activo o cognición en su lucha psicoestética como experiencia aleatoria dicotómica. Esta experiencia artística dicotómica ha puesto de manifiesto en Agudo todas sus emociones y conductas como juego o lucha entre figuración y abstracción, las cuales han estado influenciadas constantemente la una con la otra sin predominio de ninguna.

Por último decir, que desde esta declaración de intenciones y objetivos, todo este trabajo hermenéutico no sería posible sin la directa colaboración con el artista, su incondicional apoyo desde el material aportado y su ofrecimiento para entablar entrevistas personales. Es evidente, que sin ellas hubiera sido imposible desarrollar un trabajo desde la exégesis crítica que vigilara cualquier

interpretación personal prisionera de las emociones, ideales o cualquier otra circunstancia atraída por la admiración.

Para poder hacer el análisis hermenéutico será esencial desprenderse de cualquier interpretación anacrónica, así como evitar todo juicio personal que estuviera fuera de contexto. Obviamente un resumen biográfico del autor, tanto de su vida como de su obra y un análisis historiográfico del arte en Sevilla, son necesarios para su interpretación. Con todo ello, el poder comprender y valorar la visión del mundo personal en Agudo en sus diferentes etapas, ayudarán a esa aproximación a la obra de arte desde su análisis psicoestético. Esto necesitará del análisis de una obra representativa de cada etapa y en el que se apliquen los diferentes análisis comentados.

Como conclusión, comprender su vida y obra es comprender a Agudo y viceversa, su cohesión es esencial; arte y hombre son inseparables. En definitiva su lenguaje artístico no es más que el vehículo de expresión para representar sus ideas y sentimientos estéticos y cómo no, su particular visión del mundo. Un medio de comunicación con el que no solo nos muestra sus cualidades plásticas y su dominio pictórico, sino que además nos revela su peculiar realidad física y humana. Conocer su lenguaje es el deseo de alcanzar sus sentimientos, sus angustias, pero también sus esperanzas y sus sueños.

2.3. DOCUMENTACIÓN

La realización de esta tesis implica la búsqueda de dos tipos de documentos:

- Bibliográficos, los cuales podemos agruparlos en tres grandes bloques: Estética y hermenéutica; psicología de la forma; y documentación histórica.

- Catálogos y toda una selección de artículos extraídos de diversos medios de comunicación, principalmente revistas y prensa con escritos realizados por críticos, galeristas e historiadores de arte.

Respecto a las fuentes bibliográficas consultadas y utilizadas para este trabajo, podemos agruparlo en tres grandes bloques: por un lado aquellas relacionadas con el análisis e interpretación hermenéutica; por otro, aquellas fuentes que nos aportan toda documentación sobre la percepción y la forma; y un último bloque con una gran carga histórica, sobre todo de Sevilla y sus corrientes artísticas. Pero estas fuentes no son el único material que puede ofrecernos una aportación concreta sobre Agudo, son precisamente aquellos comentarios y escritos que encontramos en los catálogos de sus exposiciones, tanto personales como de historiadores y críticos de arte, los que nos aportaran una gran carga documental.



II. UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA OBRA DE ARTE

Este trabajo plantea una reflexión psicoestética sobre la obra del artista Antonio Agudo. No se pretende buscar la verdad absoluta de su obra, sino más bien el poder hacer una aproximación a la verdad de la misma. Comprender e interpretar su obra no como instancia científica, sino que desde la evidencia de la experiencia lleguemos a esa aproximación de la verdad sin la necesidad de ser verificada por la metafísica científicista. Una experiencia artística, filosófica e histórica al margen de la conciencia científica tal y como la defendería Gadamer en su crítica hacia “una conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte, contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia”⁵. Esta comprensión e interpretación que se nos plantea, debe ser percibida desde la completa experiencia espiritual y por ende no debemos limitarnos a la simple interpretación de la obra con el fin de comprender el momento histórico en el que se desarrolla. Todo lo contrario, el entender su contexto histórico, el encuentro con la tradición, desde una conciencia histórica, nos ayudará a entender con mayor claridad la obra de Agudo. Una conciencia histórica en la que según Gadamer “todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre la obra y el presente. La hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente”⁶.

Es inevitable, y de eso somos conscientes, que dicha interpretación involucra a la subjetividad y se encuentra marcada bajo ese ‘ver previo’ heideggeriano que Gadamer defendería. Y, por supuesto, que existe una distancia cultural entre el horizonte de Agudo y nuestro proyectar como

⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Editorial Sígueme. Salamanca, 1977, p.25.

⁶ *Ibid.*, p.377.

intérpretes, reconocemos que se trata de una aproximación a la verdad de su obra, por lo tanto se espera que sea un aportación más para el amplio abanico de significaciones al que se abre la misma.

Para la interpretación de su obra nos apoyaremos en metodologías que han sido aplicadas por algunos autores desde las diferentes teorías filosóficas o psicológicas como análisis de la obra de arte e incluso de la historia del arte. Con ese fin necesitamos indagar y reunir aquellos aspectos fundamentales tanto históricos como formales necesarios para acometer estas metodologías o análisis.

El objetivo es hacer esa aproximación a la verdad de la obra y vida de Agudo desde un análisis como lectura estética y hermenéutica de las mismas. Hay que tener en cuenta que la finalidad de este trabajo es hacer un análisis psicoestético, pero no podemos dejar de lado en ningún momento la relación entre lo 'psico' y lo contextual-histórico-cultural para llegar a lo estético; considerando lo socio-cultural e histórico, no secundario, pero sí un medio necesario para llegar a lo psicológico. En este trabajo lo fundamental es usar lo cultural e histórico como un medio para poder llegar a lo psicológico. Evidentemente, somos consciente de que este análisis psicoestético es contrario a toda la estética gadameriana que plantea ir más allá del análisis psíquico. Un análisis psíquico que Gadamer lo relaciona con la hermenéutica antigua, la hermenéutica del siglo XIX, la de Schleiermacher, la de Dilthey y la de los autores románticos.

Es bien sabido que frente a este análisis psíquico, Gadamer defiende una hermenéutica como análisis de la conformación objetiva de la obra y esa es la idea de la gran dialéctica de la hermenéutica de hoy en día. Hay una hermenéutica romántica y hasta Dilthey que es más bien psíquica, la cual cree

que en la psique del autor está la verdad de la obra y, en oposición a esta, se encuentra la postura de Gadamer que piensa que la psique del autor no interesa, sino que lo que realmente importa es la estructura de la obra, es decir, la conformación objetiva de la obra. Gadamer plantea un análisis crítico sobre la psicologización de la obra, las vivencias, reducir la obra de arte a ello lo ve totalmente casi como algo abominable y es a lo que llama 'estética'. La 'estética' como una reducción de las obras de arte a la psique, o un sentido más amplio de las palabra, a las 'vivencias'. Deseo aclarar que la estética de Gadamer va en contra del análisis psicoestético, que es todo lo contrario del enfoque que sustentamos en este trabajo, que en cierta forma se vuelve a una hermenéutica clásica.

Esta postura gadameriana tiene su origen en su maestro Martin Heidegger, que al igual que de la postura de Gadamer también nos apartamos, y según la cual "la estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aisthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencias"⁷. Para Heidegger, la estética en un sentido estricto de la palabra, es una manera de estudiar el arte que toma como hilo conductor para explicarlo, la vivencia, de manera que: "el modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia" (aquí el hombre vale tanto para el sujeto creador como para el sujeto receptor), pero para Heidegger "tal vez sea la vivencia el elemento en el que muere el arte"⁸.

De tal manera que este trabajo se diferencia de las posturas de Gadamer y Heidegger al apostar por las vivencias. Heidegger a esto, a la

⁷ HEIDEGGER, Martin, artículo "El origen de la obra de arte", *Caminos de bosque*, Editorial Alianza Universidad, Madrid, 2003, p.57.

⁸ Ídem.

estética, le llama también antropologización del arte, porque lo que hace la estética es estudiar el arte desde el ser humano, de hecho 'el modo en que el hombre vive' es una antropologización vitalista. En este sentido podemos decir que el análisis psicoestético que se desarrolla en este trabajo es un análisis antropológico porque concibe que la obra arte, específicamente la obra de Agudo, no es comprensible sin remitirnos directamente a las vivencias que son sus fuentes.

Una vez conocido uno y otro, y aun siendo la postura utilizada más antigua, no se considera que la vivencia sea el elemento en el que muere el arte, sino que ilumina o puede iluminar la obra, porque aunque las vivencias contaminan la experiencia del arte y se considere que lo bueno es tener una experiencia de la obra en sí misma, en este trabajo pensamos de forma distinta. La idea clave es que tanto lo socio, histórico, cultural como lo psicológico, no restan sino incrementan. Y aunque lo fundamental es la interpretación psicológica, lo sociocultural es el instrumento para llegar a esto. Romper una lanza a favor de las vivencias, una vivencia iluminadora y por ende que no creemos que sea enemiga del arte. Acometer este trabajo desde una interpretación más romántica que parta de las vivencias de Agudo, frente a la posición de Gadamer es el este sentido que vamos a utilizar la palabra hermenéutica de aquí en adelante. Es de considerar que sigue siendo útil y práctico para este trabajo utilizar la hermenéutica desde el punto de vista del autor y de sus vivencias, y no limitarnos a las estructuras objetivas de la obra.

Es importante una vez aclarada la posición personal sobre la hermenéutica tanto de Heidegger como de Gadamer, aclarar que este trabajo no se opone, pero sí considera fundamental la interpretación psicológica, siendo lo sociocultural un medio necesario para llegar a ella.

En base a todo lo expuesto, es de considerar que en este trabajo no se pretende hacer una interpretación objetiva de las imágenes con el fin de valorar las cualidades que ellas proporcionan al espectador. Cualidades que apunten hacia los aspectos emocionales, los placeres o incluso los intelectuales como testimonio de reconstrucción histórica. Una reconstrucción histórica que sirva para entender las costumbres y la vida cotidiana de un determinado momento de la vida social, política, cultural o religiosa de una época concreta. Todo lo contrario, lo que nos interesa, es el camino inverso, es decir, a partir de la evaluación de todos los factores contextuales, históricos y culturales contemporáneos al artista, estos nos aportarán los datos necesarios para comprender mejor su lenguaje, de tal manera que podamos hacer una interpretación icónica de su obra. Desde esta perspectiva el análisis hermenéutico no solo nos encaminará a la comprensión de las características técnicas y formales, sino que también nos permitirá establecer sus asociaciones con las corrientes estilísticas de su momento y la posibilidad de estudiar las posibles transformaciones experimentadas en su lenguaje plástico. Este recorrido inverso nos va a permitir con mayor claridad entender de una manera más precisa la visión personal del artista o lo que es lo mismo, acercarnos a la comprensión de la cosmovisión artística del mundo desde la mirada de Agudo.

A partir de aquí, se pretende emprender un análisis hermenéutico como teoría filosófica de la comprensión de una obra artística, no solo como producción o creación, sino como realización de sentidos. No se persigue adentrarnos en ninguna interpretación metafísica ontológica que saque conclusiones sobre el ser, como sí ha hecho Heidegger en su famoso texto *El origen de la obra de arte* donde dice: “en la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente”, de manera que añade Heidegger, “la esencia

del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente”⁹. Se evita el estudio de la obra de arte desde esta perspectiva metafísica donde la obra de arte es el ponerse en obra de la verdad de lo ente. La idea es poder quedarnos en el diálogo entre la obra y las vivencias del sujeto de tal manera que, desde una interpretación libre de la obra, nos guíe hacia una aproximación a la verdad de la misma: en todo caso se acercaría más a un análisis del hacer o proceso creativo y a partir de este extraer ideas. De hecho este es el punto de partida de Gadamer, el texto de Heidegger, al que no le interesa la psicología, sino el cómo se pone la verdad de lo ente en la obra de arte. Gadamer lo que hace es epojé de lo psicológico y de las vivencias, mientras que para este trabajo apostamos por las vivencias.

1. UN ACERCAMIENTO A LOS ORÍGENES Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA.

Siguiendo a Gadamer, los orígenes remotos de la hermenéutica moderna se encuentran en la lectura e interpretación de los textos sagrados. Ya con el Renacimiento y la reforma protestante se plantea una hermenéutica no dogmática que parte de una exégesis bíblica y es concretamente Spinoza el primero en utilizar la hermenéutica para interpretar la Biblia sin prejuicios religiosos, simplemente como si de un texto literario se tratara. Aunque es Conrad Dannhuer el primero en utilizar la hermenéutica con carácter de ciencia universal, no es hasta finales del XVIII cuando el teólogo y filósofo alemán Schleiermacher, considerado el padre de la hermenéutica moderna, hace una interpretación de las ciencias teológicas y jurídicas para extender la hermenéutica a las ciencias históricas. Es el primero en llevar la hermenéutica fuera del ámbito teológico, es decir lo lleva al territorio del arte y de la

⁹ Ibid., p.25.

expresión humana. Con el romanticismo alemán se hace una nueva valoración sobre la interpretación y comprensión de la hermenéutica considerando que estas no aparecen solas, sino que afectan a la relación general de los seres humanos entre sí y a la relación de estos con el mundo. Una posición romántica que no cree que la verdad como bien último se consiga desde un lenguaje personal e individual, sino que más bien lo hace desde el lenguaje colectivo y compartido por los individuos. Es precisamente el filósofo alemán Gadamer durante el siglo XX, junto a otros filósofos como el italiano Pareyson o el francés Ricoeur, quienes profundizaron en el campo de la hermenéutica abriéndola al lenguaje no como fenómeno aislado sino como diálogo. En este nuevo panorama hermenéutico, Pareyson se acercará a una interpretación como forma de conocimiento y que ganaría validez desde una ética del diálogo abierta a las distintas interpretaciones verdaderas entre los posibles lectores.

A todo esto habría que sumarle la crítica a las ciencias naturales como modelo del conocimiento humano, la cual reduciría la experiencia humana a una simple forma científica. Este hecho generaría las críticas de algunos pensadores como Schleiermacher o su seguidor Dilthey que volcarían toda su filosofía en buscar una fundamentación autónoma y filosófica de las ciencias humanas o ciencias del espíritu al margen de las ciencias naturales, para ello se apoyarían sobre todo en la historicidad. Con las ciencias humanas o del espíritu ganaría predominio la 'comprensión' frente a la 'explicación'. Sus artículos y ensayos convirtieron a Dilthey en el pensador del problema de la historicidad. En sus trabajos no se limita a reflexionar sobre el saber de la historia como ciencia histórica, sino que lo hace sobre el ser humano determinado por el saber sobre su propia historia.

Esta conciencia histórica es la autoconciencia que tiene el sujeto de que es un ser temporal y que lo convierte en creador de historia. Según Dilthey esta conciencia histórica es aquella que lleva al sujeto a pasar del entendimiento de su propio ser a la libertad de su propio querer ser, un sujeto que descubre que se encuentra inserto en un determinado momento temporal de la historia la cual no ha sido creada por él sino por otros. En esta determinación, el sujeto se da cuenta de que no se pertenece sino que pertenece a la historia. Conciencia histórica que hace que el sujeto busque un conocimiento histórico a partir del estudio del pasado con el fin de abrirse un horizonte más amplio, puesto que para interpretar mejor el presente es necesario viajar cognitivamente al pasado, pero con una gran carga de conocimiento del presente. Alejarse de la vida presente, para buscar en el pasado su propio ser y encontrarse con la verdadera experiencia.

“La historia no afecta a la humanidad como un problema de conocimiento científico, no necesita de las ciencias naturales, sino que tan solo forma parte de la propia conciencia vital”¹⁰. Esta historicidad ganaría fuerza con el existencialismo de Heidegger al presentar al *Dasein*, al *ser-ahí*, como un *ser-para-la-vida* o un *ser-para-el-mundo* que se comprende a sí mismo en el mundo y que acabaría con la hermenéutica clásica para abrir las puertas a una hermenéutica de la facticidad. Desde esta perspectiva Heidegger, ya desde los textos de principio de la década de los 20, especialmente desde *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (1923), y luego en su obra *Ser y Tiempo* de 1927, buscaría una mayor universalización de la hermenéutica bajo el concepto de hermenéutica de la facticidad. La universalización de la hermenéutica que Gadamer desplegará posteriormente en 1960 en *Verdad y Método* está efectivamente anticipada en este concepto

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Editorial Sígueme. Salamanca, 1998, p.35.

de la hermenéutica de la facticidad del Heidegger de los años 20. La expresión 'hermenéutica de la facticidad' se puede comprender en el doble sentido del genitivo: por una parte significa que hacemos una interpretación de la facticidad, pero por otra parte también significa que la hermenéutica es algo de la propia facticidad (ella misma, la facticidad, es la que se interpreta). Y efectivamente, el primer sentido que hemos utilizado de hermenéutica como algo que se vuelva hacia la existencia fáctica, es un desarrollo que la hermenéutica hace de su misma. Así lo expone Heidegger cuando titula el párrafo 3 de *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* como: "hermenéutica en cuanto interpretación que la facticidad hace de sí misma"¹¹. La universalización de la hermenéutica reside precisamente en el hecho de que la propia facticidad es permanente interpretación. La hermenéutica por tanto no es una disciplina, un saber, una ciencia que se aplica a los libros, a los textos, a la facticidad, la hermenéutica es constitutiva de la propia facticidad. El comprender no es un método científico como pensaba Dilthey cuando decía que el método de la comprensión es de la ciencia o del espíritu y a ello Heidegger decía que el comprender es constitutivo del existir fáctico y en este sentido podemos hablar de la hermenéutica universal. Luego el comprender no es solo un método, es además que la propia existencia fáctica se comprende a sí misma y en este sentido podemos hablar de universalización de la interpretación, que forma parte del propio existir fáctico. Lo que Heidegger quiere decir por tanto es que hermenéutica en el primer sentido tiene un objeto, la facticidad, ahora bien "dicho objeto tiene un ser que está capacitado para la interpretación y necesitado de ella, que es inherente a su ser, el estar de algún modo ya interpretado"¹².

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Editorial Alianza. Madrid, 2011, párrafo § 3, p.32.

¹² *Ibíd.*, p.33.

En definitiva, para Heidegger, el comprender es algo constitutivo del existir fáctico y además necesario. En esta idea está el origen de la palabra *Dasein* (el *Dasein* es el ser que necesita interpretarse). Ahí encontramos al Heidegger de la universalización de la hermenéutica. La clave está, en que según Heidegger, para Dilthey la hermenéutica no estaba universalizada, era simplemente un método, el método de las ciencias del espíritu. Ahora bien, para Heidegger se universaliza cuando convierte la hermenéutica en una forma de ser del *Dasein*, lo que llama facticidad, puesto que el ser fáctico se interpreta y además necesita interpretarse, en definitiva es un ser constitutivamente interpretativo. Luego la hermenéutica es mucho más que un método, es existencia, y por ello la primera cualidad del existir fáctico, del *Dasein*, es comprender y la segunda sentirse.

Heidegger lo expresa en los párrafos 28 y 29 de *Ser y tiempo*. El *Dasein* tiene dos características fundamentales, el comprender y el sentirse o como él llama 'encontrarse' (en el sentido de encontrarse bien, o de alguna determinada manera). Lo que realmente nos interesa en este aspecto, es que el comprender se ha universalizado existenciándolo (lo que Heidegger llama existenciar o modos de ser de la existencia). Aquí se justifica la diferencia entre el entender y comprender como un método de Dilthey y la universalización de la hermenéutica al concebirla como modo de ser del *Dasein* de la facticidad.

Luego para Heidegger el existir es fáctico en cada momento, en cada instante, el *Dasein* es fáctico porque siempre está existiendo, y ese existir en cada ocasión es lo que define la facticidad referida al aquí y ahora de nuestra vida. En esa facticidad el *Dasein* se interpreta a sí mismo como propia existencia y eso es la hermenéutica de la facticidad. Una hermenéutica desde la que se recupera la vivencia originaria como comprensión intuitiva del

entorno frente a un posible conocimiento teórico. Por lo tanto, la hermenéutica de la facticidad para Heidegger, y así lo refleja en sus lecciones de 1923, en el propio existir está el interpretar, luego la misma existencia ya es expresión de la vida fáctica y por ello se interpreta a sí misma.

Otro aspecto importante dentro de la hermenéutica es la retroalimentación que se produce durante el proceso de entendimiento. Schleiermacher consideraba que, en la interpretación de la obra, el lector llegaría a entender el discurso igual de bien o mejor que el autor. Esto era posible porque el lector se retroalimenta en el proceso de entendimiento y a su vez hace discursivo el entendimiento generando todo un proceso hermenéutico. En este proceso Schleiermacher utiliza el término de círculo hermenéutico para explicar cómo se da una reciprocidad entre el todo y las partes, entendiéndose de tal modo que las partes o lo singular deben ser entendido en el todo e igualmente el todo debe ser entendido en las partes. Es de considerar que para Schleiermacher, al igual que Dilthey, parten de una hermenéutica más romántica: entender no comporta solamente el leer, sino que necesita conocimiento del contexto histórico tanto de la obra como de la psique del autor.

Aunque Schleiermacher utiliza el término de círculo hermenéutico como expresión para el tema del todo y las partes, el concepto propiamente dicho de círculo hermenéutico es una idea de Heidegger en *Ser y tiempo*. Y el significado que utiliza Schleiermacher no es el mismo que da Heidegger o Gadamer al concepto de círculo hermenéutico. Para Gadamer el intérprete no solo se identifica, porque si se identificara no dejaría de ser él mismo autor, simplemente identificándose, no lo comprendería mejor. Luego no solo se identifica, sino que al mismo tiempo es distinto y puede comprender mejor su situación desde su contexto histórico y eso es lo que le permite comprender

mejor. Efectivamente tiene que haber identificación, pero al mismo tiempo el intérprete puede estar fuera y ver mejor lo que el autor no pudo ver por estar tan apegado a su contexto. El intérprete está más alejado del contexto y puede ver mejor los prejuicios y presupuestos que había, y ese es el motivo por el cual puede comprender mejor. Esta tesis de la posibilidad de comprender mejor al autor ya la expresó Kant en la *Crítica de la razón pura* en relación a Platón. Kant pensó que su teoría transcendental era la verdad que había en el pensamiento platónico y que este no llegó a comprender realmente. De manera que Kant pensaba que lo que él hace era poner la verdad del pensamiento platónico, y por tanto comprender mejor a Platón que el mismo y cita:

Me limito a observar que no es raro que, comparando los pensamientos expresados de un autor acerca de su tema, tanto en el lenguaje ordinario como en los libros, lleguemos a entenderle mejor de lo que él se ha entendido a sí mismo, en la medida en que al no precisar suficientemente su concepto, dicho autor hablaba o pensaba incluso de forma contraria a lo que era su propio objetivo¹³.

Kant cree haber entendido a Platón mejor de lo que el propio Platón llegó a comprenderse a sí mismo. Platón no llegó a entender bien lo que de verdad quería decir y por ello Kant decía haber entendido la verdad de lo que Platón quería decir. Por ello para entender mejor al autor hay que identificarse pero al mismo tiempo tiene que pensarlo mejor y eso solo es posible estando fuera. Es un juego dialéctico de identificación y pensamiento, de identidad y diferente.

¹³ KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. B 370. Editorial Alfaguara. Madrid, 1997, p.310.

La idea del comprender mejor presupone el ideal de la objetividad pura del conocimiento, es decir que la idea del comprender mejor ya presupone una especie de comprensión pura. El sujeto está ahí fuera, ahí está el objeto a comprender, voy a comprenderlo mejor, como si fuera pura objetividad. Frente a esta tesis que está presupuesta en el comprender mejor, que es el ideal de la objetividad científica pura, Heidegger introduce el concepto de 'círculo hermenéutico' en el § 32 de *Ser y tiempo* y parte de la idea de que siempre vamos con la idea previa: "a todo comprender le antecede un precomprender". Según el cual, "la interpretación se funda en todos los casos en un *ver previo*"¹⁴, o dicho de otro modo "toda interpretación se mueve además dentro de la estructura del previo" de manera que "toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya, lo que trate de interpretar"¹⁵. Luego el concepto de círculo hermenéutico en Heidegger y Gadamer consiste en que el sujeto ya precomprende antes, tiene prejuicios, proyecta siempre unas ideas previas como proyectándolas.

Desde el punto de vista de los defensores del ideal de la objetividad pura del conocimiento lo suyo sería liberarse del previo, del círculo hermenéutico, puesto que si lo que quiero es conseguir la objetividad pura, el ideal es salirse del círculo y no estar predeterminado por prejuicios previos para poder ver la verdadera cosa. En cambio para Heidegger, para el cual esa situación es inviable, es imposible salirse del círculo, porque somos seres situados siempre en precomprensiones, "lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo"¹⁶. Saber estar en el círculo de modo justo, es ser consciente de que lo que digo no es la verdad o la objetividad, sino que es una verdad determinada por mis propios prejuicios o previos, eso es, saber

¹⁴ HEIDEGGER, Martín. *Ser y tiempo*. FCE México, 1982, § 32, p.168.

¹⁵ *Ibíd.*, p.170.

¹⁶ *Ibíd.*, p.171.

que estamos en el círculo, buscar los prejuicios mejores, peores, pero en definitiva jugar.

Gadamer sigue esta tesis heideggeriana del círculo hermenéutico, asume la finitud del ser humano como ser que está siempre sobre presupuestos, y por eso cree inviable el conocimiento de la objetividad absoluta. En este sentido Gadamer en su obra *Verdad y Método*, volumen II considera que:

La obra de arte tiene una interrogación dialogal, nunca se comprende del todo, cuando nos acercamos a ella en actitud interrogadora, nunca obtenemos una respuesta definitiva que nos permita decir “ya lo sé” luego en ese interrogar a la obra de arte no podemos sacarle toda la información al completo, la obra de arte nunca se agota y esto hace que esta perdure a lo largo de los tiempos. Ninguna obra de arte nos habla siempre del mismo modo, es nuestra respuesta la que cada vez es distinta, dependiendo de la atención de cada uno, de su sensibilidad que nos lleva a una pluralidad inagotable de respuestas¹⁷.

Heidegger, al igual que Gadamer, parte de una hermenéutica profana como teoría filosófica de la comprensión para describir la teoría de la verdad desde la observación, la cual conduce a una interpretación y comprensión que siempre tendrá una actitud crítica. Para Gadamer esta crítica reflexiva se hace mejor desde un aspecto humanista que desde la ciencia, por ello defiende las ciencias del espíritu frente a las ciencias naturales. Ciencias del Espíritu de las que ya habla Dilthey para referirse a las ciencias humanas como interpretación de la experiencia personal desde el entendimiento reflexivo de la propia experiencia y entre las que incluía aquellas cuyo objeto de estudio

¹⁷ GADAMER, H. *Verdad y método II*, ed. cit., p.15.

fuesen la historia, la literatura o el arte entre otras, es decir aquellas que tienen como objeto toda realidad histórica y social. Para Gadamer, estas ciencias del espíritu dirigidas hacia la historia y la experiencia artística permiten al ser humano conocerse mejor a sí mismo, hecho que no le preocupa a las ciencias de la naturaleza, más centradas en estudiar los fenómenos observables y medibles, de tal manera que desde la comprensión de la naturaleza se busca dar respuesta a las leyes universales. Desde este nuevo entender, Gadamer considera que “la hermenéutica contiene a la estética”.¹⁸

Esto significa, que como la estética quiere comprender algo extraño, especialmente una obra de arte, efectivamente, en tanto que quiere comprender lo que no se nos da de manera evidente, la hermenéutica comprende la estética, puesto que es justamente comprender lo extraño. Y efectivamente para Gadamer “la hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu”¹⁹. Efectivamente hay una distancia entre el espíritu del intérprete y el de la obra, hay extrañeza, y lo que hace la hermenéutica es tender un puente y en ese sentido, contiene a la estética. La estética no sería más que la hermenéutica aplicada a un caso muy especial del tender puentes de la extrañeza, que es la extrañeza de la obra de arte.

Una vez expuestos y desarrollados estos dos aspectos fundamentales como son la historicidad y la hermenéutica de la facticidad, podemos acometer el trabajo interpretativo de la obra de Agudo desde el análisis hermenéutico. No podemos caer en interpretaciones subjetivas ni valoraciones sobre el virtuosismo artístico, sino que debemos buscar un sentido interpretativo objetivo de la obra de arte apoyada en todo momento en

¹⁸ GADAMER, Hans-Georg. “Estética y hermenéutica”, *Estética y hermenéutica*. Editorial Tecnos. Madrid, 2001, p.59.

¹⁹ Ídem.

los contextos históricos y culturales. Para ello evitar toda metodología positivista como valoración de los hechos y abordar un análisis como aproximación a la verdad desde el análisis hermenéutico de un autor que pertenece a una historia concreta, la cual en mayor o menor medida han marcado huella. De tal manera que a través de la historia y su contexto, desde la interpretación del presente de la obra, entenderemos mejor el pasado de la misma y del autor, y una vez entendido mejor el pasado comprenderemos mejor nuevamente el presente, de ahí el discurso dialogal que va creciendo constantemente.

En esta interpretación objetiva del espectador frente a la obra de arte, su misión principal no es el explicarla sino comprenderla y hacer exégesis para extraer objetivamente su significado e insertar interpretaciones personales y subjetivas a la misma. Considera que la obra de arte es la que siempre dice algo para que sea comprensible por el espectador que tiene la experiencia. Según Gadamer “la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender”²⁰. Es en el sentido literal de estas palabras de Gadamer en el que he insistido en este trabajo y es, en esa medida, en la que asumo a este autor. Según entiendo el asunto decir algo de la obra de arte es remitirse a las vivencias a partir de las cuales se produce. En esto coincido con el filósofo especialista en estética Jean-Marie Schaeffer que vuelve a reivindicar la psicología de las vivencias como el puntal necesario para la comprensión de la obra artística. Me interesa la afirmación de Gadamer de que la obra de arte dice algo, que no es un mero juego de pasiones: la obra dice algo. A ello añado que ese decir algo no se entiende si no partimos de las vivencias del autor²¹.

²⁰ Ibid., p.57.

²¹ SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*. Editorial Gallimard. París, 2015, pp. 22-30.

Este decir algo de la experiencia artística tiene en definitiva un carácter lingüístico y es un decir en el que el lector se comprende a sí mismo. “La obra de arte le dice algo a uno, no solo como un documento histórico le dice a un historiador, la obra de arte le dice algo a uno y a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, en definitiva una hermenéutica en la que la obra de arte como comprensión que cada uno tiene de sí mismo”²².

Un decir que pasa del lenguaje de la ciencia al lenguaje de la vida cotidiana o, como diría Husserl, a la experiencia del mundo vital. Un lenguaje que desde la hermenéutica no es simplemente un medio de transmisión de símbolos, sino que el propio lenguaje es significativo, es constitutivo de símbolos, de racionalidad). Un lenguaje hermenéutico no para adquirir ciertas destrezas en el hablar o escribir, sino un lenguaje que actúa desde la reflexión y aspira como diría Habermas, “a un saber desde la reflexión crítica”²³, es decir, que en ningún momento puede convertirse en una mera satisfacción de comprensión sobre una obra de arte. Este saber reflexivo y crítico que defiende Habermas es a lo que llama “hermenéutica profunda”, hecho que no comparte Gadamer y así lo describe:

La reducción de la hermenéutica a la ‘traducción cultural’ y el ideal de la transparencia de sentido que se hace valer en este ámbito me parecen de corte idealista. Mi punto más personal es que la comprensión del sentido no debe limitarse a la *mens auctoris* ni a la *mens actoris*. Pero esto no significa que la comprensión culmine en la aclaración de motivos inconscientes, sino más bien que la comprensión, más allá de los

²² Ibid., p.59.

²³ GADAMER, H. *Verdad y método II*, ed. cit., p.246.

horizontes limitados del individuo, debe extraer las líneas de sentido para hacer hablar a la tradición histórica²⁴.

Es decir que la reducción hermenéutica individual como comprensión de horizontes no es la correcta y defiende una reflexión plural de múltiples interpretaciones que dé sentido a un lenguaje que apunte hacia la tradición histórica. En definitiva para Gadamer la comprensión, como condición humana, nos conduce a la interpretación desde el lenguaje en su multiplicidad de mensajes y ese es el gran aporte a la hermenéutica dentro de la modernidad.

2. EL LUGAR DE LA VERDAD ESTÉTICA DE LA OBRA DE ARTE.

Una vez analizados todos estos conceptos sobre la interpretación hermenéutica como aproximación a la verdad, tanto desde la tradición histórica como la transmisión de mensajes frente a la hermenéutica profunda, habría que preguntarse por el lugar de la verdad estética misma. En este sentido los autores han atribuido la verdad de la obra de arte a las diferentes partes del discurso como son la producción, la contemplación y la interpretación. En la producción a veces se le ha atribuido la verdad estética al autor y en otras ocasiones a la propia obra de arte como creación. Otros la han atribuido al intérprete desde su contemplación como lector o receptor y por último otros la atribuyen a la contemplabilidad tal como lo definiría Pareyson, o lo que es lo mismo la contemplación unida a la interpretación. En este sentido para Nietzsche concretamente la verdad de la creación artística se encuentra en ella misma, en la obra, a diferencia de la actitud metafísica, según la cual la obra siempre es referida a una verdad que está fuera de ella.

²⁴ Ibid., p.262.

Schleiermacher, como ya se ha mencionado anteriormente, considera que el lector puede conocer mejor al autor que él mismo y esto le lleva a superar el conocimiento que pueda tener el propio autor de sí mismo, luego el lector trasciende los conocimientos del autor y comprende mejor tanto sus intenciones como sus motivaciones. Por lo tanto puede realizar una interpretación mucho más objetiva que la que podría hacer el autor. Recordando la cita anterior de Kant, en su reinterpretación de la teoría de la idea platónica como su filosofía trascendental, afirmaba que “podemos llegar a entender a un autor mejor de lo que él se ha entendido a sí mismo”²⁵.

Para Gadamer la verdad de la obra no está ni en el autor, ni en su contexto originario, sino en ella misma, lo que para él significa que está en toda su historia, es decir, en sus efectos interpretativos. La producción o representación artística se puede decir que tan solo corresponde a la interpretación de la realidad y el intérprete o lector hace tan solo una interpretación de la interpretación de la realidad realizada por el artista, luego este tan solo trae del pasado de la propia producción su interpretación al presente. Es evidente que el presente no se forma al margen del pasado, pero el pasado si se encuentra sometido a la interpretación del presente. Ahora bien existe una diferencia entre leer y reproducir. La creación de la obra artística no es más que una reproducción sensible para traer al presente una especie de nueva creación, en cambio para Gadamer “es la lectura y no la reproducción en su encuentro con la obra donde se encuentra el auténtico modo de experiencia de la obra de arte”²⁶. Por ello Gadamer piensa que la verdad de la obra no está en su principio, en el momento de su creación, sino en su propia identidad hermenéutica o interpretativa que está constantemente

²⁵ KANT, Immanuel, op.cit., B370, p.310.

²⁶ GADAMER, H. *Verdad y método II*, ed. cit., p.24.

creciendo. Y es que “la lectura no es un reproducir que permita la comparación con el original”²⁷. La lectura tiene que ser comprensiva, por lo tanto leer es interpretar lo mentado y, aunque leer no sea reproducir, la lectura se realiza sólo desde la comprensión y el entender bien. Y cuando alguien comprende lo que otro dice se convierte en algo compartido y común. Luego la interpretación hermenéutica va más allá de la autoconciencia del intérprete en su individualidad como acto comprensivo. Esta identidad interpretativa se hace efectiva en la pluralidad de respuestas que nace de la comprensión de la obra, lo que hace que aportemos algo nuevo a la obra. En definitiva, no es la comprensión objetiva particular la que da comprensión histórica, sino que es la sucesión de las diferentes comprensiones la que generan una experiencia común efectual.

Es evidente que la obra de arte no solo se presenta como creación plástica, sino que también lo hace como producto histórico. La obra de arte se convierte automáticamente en objeto de investigación científica y ello llama a la interpretación hermenéutica objetiva. Pero además y según Gadamer “la propia obra nos dice algo por sí misma, luego su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto”²⁸. Y lo mismo ocurre con la historia, la experiencia que tengamos de ella será diferente interpretativamente desde cada presente y los posibles presentes futuros.

Ante las diversas respuestas a la pregunta acerca de la verdad estética, el teórico de arte Peter Bürger hace una consideración diferente a los anteriores autores. Parte de una reflexión de los postulados anteriores, por un lado está el planteamiento de Adorno, Heidegger y Gadamer que rechazan

²⁷ Ibíd., p.25.

²⁸ Ibíd., p.321.

todo lo relacionado con lo 'psico' y las vivencias, y en oposición se encuentran los teóricos que defienden el vivenciar estético. Mientras que los teóricos de la verdad de la obra de arte consideran que esta no se encuentra en la vivencia estética, los teóricos del vivenciar estético intentan desvincular el juicio sobre las obras de arte de las pretensiones de validez teóricas, apostando por un vivenciar puro. En este sentido destacar el planteamiento de Lukács y su *Estética de Heidelberg*, posicionamiento para el cual el único y posible vivenciar estético sería aquel donde el sujeto se encontrase apartado de toda realidad contingente, es decir apartado del vivenciar cotidiano e inmerso en una posibilidad del vivenciar puro. Puesto que "el sentido de la vivencia como vivencia nunca puede estar más allá de la vivencia"²⁹, no pudiéndose enunciar nada ni sobre la vivencia, ni sobre la obra de arte puesto que dicho enunciado rompería "la perfecta inmanencia del vivenciar puro"³⁰.

Ante esta dificultad de establecer donde se encuentra el concepto de verdad es cuando Bürger se plantea, haciendo referencia a Adorno, que en vez de preguntarnos por el concepto de verdad estética, deberíamos preguntarnos por el lugar de la misma. Y para ello se apoya en el pensamiento de Adorno, para el cual el lugar de la verdad estética no está en el autor o productor, ni en el lector o receptor, ni siquiera en una ordenación estructurada, sino que considera que la verdad únicamente puede estar en la obra de arte. Pero a su vez afirma que la verdad solo puede desarrollarse mediante el comentario y la crítica, por lo que el concepto tiene que resituarlo

²⁹ LUKÁCS, G. *Heidelberger Ästhetik*, p.57. Apud. BÜRGER, Peter. *La verdad estética*. Revista Criterios, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 5-23. Consultado 18.07.2017. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/burgerverdad.pdf>, p.2.

³⁰ *Ibíd.*, p.106. Apud. BÜRGER, Peter. p.2

y no lo sitúa entonces en la obra de arte, sino en proceso autor-obra-receptor³¹.

Planteada esta relación entre autor, creación y lector como lugar donde se desarrolla la verdad de la obra, Bürger encuentra de gran ayuda la exposición de Lacan sobre una verdad a la cual no le da importancia la relación entre ficción y realidad, para otorgarle protagonismo a un yo que necesita de la confirmación del otro. Un reconocimiento por el otro, y sin el cual la obra estaría muda. Este reconocimiento del otro se constituiría en el “proceso de interrelación entre sujetos”³². Reconocimiento por parte del autor y por parte del lector.

El autor moderno, liberado en su compromiso con el mecenazgo feudal y religioso, se encuentra ahora como un sujeto autónomo. Luego ya no le constituye ninguna dependencia y donde todo se lo debe a sí mismo, “él imprime las estructuras de su yo y en el que él puede reconocerse como en un espejo. Un sujeto creador que sólo se encuentra comprometido consigo mismo y que sólo sale de sí para realizarse a sí mismo en la obra, se vivencia como genio”³³. Pero tras ello, busca confirmación en el reconocimiento del otro, puesto que la obra está destinada al goce del lector y se encuentra con un lector como el único que puede confirmarle la validez de su obra. Por tanto para Bürger, “no son las estructuras de su yo las que determinan el carácter de la obra, sino que lo son las necesidades del lector. Y en este sentido su libertad ya no es propia, ha renunciado a la pretensión de verdad de su obra

³¹ BÜRGER, Peter. *La verdad estética*. Revista Criterios, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 5-23. Consultado 18.07.2017. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/burgerverdad.pdf>, p.7.

³² LACAN, Jacques. *Escritos*. Editorial Seuil. Paris, 1966, p.256. Apud. BÜRGER, Peter, op. cit., p.8.

³³ BÜRGER, Peter, op. cit., p.9.

y al ser consciente de ello, que ve como su obra se convierte en la obra del otro, por tanto se transforma en un proceso dialéctico”³⁴.

En cuanto al lector, libre del esfuerzo de la creación espiritual, tiene a su favor un autor que trabaja para él, es el merecedor del goce. Pero esta situación de plenitud y satisfacción le impide salirse de los límites del goce de una obra a la que entra como un extraño. Y que Bürger describiría al lector como “un sujeto que, a su vez, ansía reconocimiento de su capacidad de ver lo desacostumbrado, lo extraño, en su particularidad”³⁵ y en este sentido tampoco imprime la verdad de la obra.

Tras estas reflexiones, Bürger interpreta que la verdad entonces no está ni en la obra, ni en el autor, ni en el lector, sino en las posibles relaciones entre ambos, por lo que:

La verdad no está en el autor, puesto que la obra como una formación destinada al reconocimiento, trasciende necesariamente la intención de este; tampoco está en el lector ya que éste no pone la verdad en la obra, porque sería un mal lector, sino que tan solo interpreta o expresa el contenido de verdad de la misma; pero tampoco se encuentra en la obra ya que sin los dos anteriores, el autor y el lector, esta estaría muerta. La verdad estaría en las diferentes relaciones entre autor, obra y lector, como cruce de actividades espirituales necesarias entre ellas y que producirían la verdadera verdad estética³⁶.

Luego si la verdad estética se produce en la relación autor, receptor y obra, ella misma depende de estos tres. Y por ende, nos encontramos ante

³⁴ Ibíd., p.10.

³⁵ Ibíd., p.11.

³⁶ Ídem.

una verdad estética que cambia constantemente en su historicidad, puesto que tanto autor como receptor son formas históricas y siempre habrá interpretaciones posteriores que la cambien. En conclusión nos encontramos ante una verdad entregada al movimiento histórico y a los límites de nuestro entender.

3. LA CONDICIÓN DE SÍMBOLO DE LA OBRA DE ARTE.

Y por último, podemos valorar una aportación importante a la obra de arte por parte de Heidegger. Este no solo confirma su carácter de cosa sino que le incorpora otra dimensión adicional y es su condición de símbolo. En base a ello autores como Gilbert Durand³⁷, crítico de arte e iconólogo, desde una hermenéutica simbólica, profundiza en el campo de la imaginación simbólica y el imaginario colectivo para proponer un nuevo enfoque mitológico y arquetípico de la imaginación creadora. Para Durand estos arquetipos tienen importantes aplicaciones dentro de la estética tanto iconográfica como iconológica. Su teoría toma pie en la obra del psicoanalista Carl Jung, sobre el inconsciente colectivo y las representaciones simbólicas, las cuales parten de las imágenes primordiales o arquetipos. Durand concluye que, “el símbolo es una manera de representación indirecta del mundo que tiene la conciencia a través de una imagen”³⁸. En esta misma línea, el filósofo y antropólogo Andrés Ortiz-Osés hace nuevas incorporaciones a la hermenéutica de Gadamer y lo trasciende en “una hermenéutica simbólica del sentido de lo oculto, el descubrimiento de lo no dicho, lo implícito de un texto o contexto, y para lo cual es necesario ese acercamiento simbólico”³⁹. Esta afirmación parte de la idea de que toda comprensión que tenemos sobre el mundo es

³⁷ DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1971.

³⁸ *Ibíd.*, p.94.

³⁹ ORTIZ-OSÉS, A. *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2003, p.7.

esencialmente simbólica y por ello podemos acceder a toda cultura a través del lenguaje simbólico. Un lenguaje simbólico que se articula como visiones del mundo o cosmovisiones. Desde estas cosmovisiones se hace posible comprender las conductas colectivas e individuales de las diferentes culturas. Por ello desde la visión del mundo de Agudo se desarrolla una obra cargada de todo un lenguaje simbólico que busca aproximarse a la verdad de las formas artísticas según las mentalidades colectivas en sus diferentes ámbitos. De ahí que lo busque en las Américas, precisamente en las culturas Mesoamericanas, una de cuyas manifestaciones le lleva al mundo de lo acuático y de lo femenino.

Agudo se adentra en todo un entramado cultural que va desde el arte, la religión, la política y la filosofía como entes mitológicos puesto que son fruto de su proyección humana o como diría Ortiz-Óses “demasiado humana”⁴⁰. Esto necesita de todo un estudio hermenéutico profundo para comprender su intencionalidad secreta, a veces su trasfondo que en ocasiones puede ser bastante oscuro y por qué no sus deseos emancipados o liberados.

Desde este análisis hermenéutico simbólico se puede comprender la tesis de Agudo que elabora a partir de un artículo de su mujer Pilar sobre las mentalidades diferentes entre lo acuático del mundo Maya y el mundo Azteca. Artículo que Agudo comenta y explica en el resumen sobre su Tesis Doctoral titulada *Las formas artísticas según las mentalidades colectivas*⁴¹. Un análisis desde lo acuático donde se aborda esa diferenciación entre un mundo Maya interior, recoveco, amable, con una naturaleza explosiva llena de agua, frente a un mundo de lo Azteca que va buscando el agua y que le propicia esa visión

⁴⁰ Ibíd., p.12.

⁴¹ ANEXO VI. *Las formas artísticas según las mentalidades colectivas*. Resumen del trabajo de Tesis escrito por Agudo.

entre las mentalidades que alimentan el arte maya y el arte azteca. Esto le lleva a cabo en el 87 y 88 tras tratar toda una documentación muy trabajada y que desarrolla en su tesis. Agudo hace un comentario al respecto sobre el origen de su tesis y que se adjunta en el ANEXO VI⁴². Parte de un estudio sobre la corriente historiográfica de la *Escuela de los Annales* y las ciencias sociales para plantearse la pregunta sobre lo que está detrás de la ‘trastienda del artista’. Y entre las posibles respuestas descubre ciertos elementos con una fuerte estructura simbólica referida a lo femenino. Estos elementos simbólicos le llevan a adentrarse en lo acuático, como simbología de la fecundación y el líquido amniótico, hasta la maternidad o las sociedades matrifocales, prototipo de las unidades familiares matricéntrica donde el núcleo familiar estaba constituido únicamente por la madre y los hijos.

Es bajo todo este entramado donde Agudo, tras establecer ciertas relaciones en la búsqueda de la trastienda del artista y sus talleres, encuentra la forma de su zapato. Una personal visión del mundo como comprensión de esas mentalidades colectivas desde lo femenino⁴³. Desde esta comprensión podríamos entender el encuentro de Agudo con la escenificación del Viacrucis y su dialógica femenina. Una obra que se le presenta como encargo para el Gran Poder de Sevilla y que representa desde su cosmovisión personal bajo catorce escenas anterior al acervo popular⁴⁴.

⁴² Ídem.

⁴³ ANEXO IV. Aportación sobre “*la trastienda del artista*” tema principal en la tesis de Agudo.

⁴⁴ ANEXO VII: Descripción de Agudo sobre su visión personal del Viacrucis representado en catorce escenas.

4. DESARROLLO DEL ANÁLISIS METODOLÓGICO A SEGUIR.

Una vez explicado el fundamento del análisis interpretativo de la obra de Agudo, se hace necesario centrarnos a partir de este momento en el desarrollo del análisis metodológico a seguir. Obviamente no es primordial hacer un desglose detallado de los diferentes análisis metodológicos, puesto que ello no es lo pretendido en este trabajo. Un asunto que en cuestión ya ha sido enfocado por diversos, como por ejemplo el historiador de arte Jesús Viñuales⁴⁵ que en su libro *El comentario de la obra de arte* hace un desglose excelente y pormenorizado de los diferentes métodos para acercarse a la obra de arte. Pero sí es de reconocer que el contenido de su planteamiento ha sido fundamental y necesario por su aportación para acometer alguno de los análisis sobre la obra de Agudo. Por ello esta obra se cita en determinadas ocasiones y es recogido en la bibliografía recomendada y utilizada al final de este trabajo.

Entre los diferentes análisis utilizados y no todos los posibles, se ha estructurado en base a la distribución hecha por Viñuales en tres grandes bloques analíticos: por un lado se enfoca desde lo que se conoce como la datación y documentación como marco de referencia para la comprensión de la obra de Agudo (esta nos acercaría a la metodología positivista e historicista), desde la cual se plantearía un enfoque histórico, como fue la influencia del barroco sevillano, una aproximación a la verdad no independiente de su contexto histórico; un segundo análisis metodológico para la descripción e interpretación de la imagen apoyado en el trabajo de autores como Warburg, Panofsky, Gombrich o como ya hemos comentado Jesús Viñuales y que coinciden en unos principios comunes que van desde

⁴⁵ VIÑUALES, Jesús. *El Comentario de la Obra de Arte*. Ed. U.N.E.D. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1986, pp.17-171.

un análisis pre-iconográfico e iconográfico (puramente formalista) y un análisis iconológico de la obra de arte (análisis simbólico), así como un análisis más pormenorizado basado en la experiencia fenoménica como procesos psíquicos planteados por la psicología de la Gestalt; y por último un análisis desde el psicoanálisis sin el cual no sería posible hacer esa aproximación a la psicología del artista como procesos psíquicos tanto individuales como colectivos, es decir, acercarnos a aquellos aspectos individuales como pueden ser sus emociones o estados de ánimo y a otros aspectos que Jung describiría como el “inconsciente colectivo” y que han tenido tanta influencia en la teoría de la imaginación creadora.

Todos estas metodologías se agrupan para conformar un análisis interpretativo desde las diferentes teorías hermenéuticas que parten de Heidegger, Pareyson, Schleiermacher o Gadamer, como aportación del método más adecuado para la lectura de la obra, con el fin de ahondar en la complejidad estructural y poder adentrarnos en todo un sentido existencial y simbólico. Todo esto nos lleva a un análisis desde la semiótica para profundizar en los signos plásticos principalmente iconos y señales como lenguaje de ese mundo interior pedagógico y su relación directa con nuestra experiencia perceptiva donde la composición, las formas o el color juegan un papel importante dentro del significado. Cabría la posibilidad, en la que no entraremos, de realizar un posible análisis desde el estructuralismo y el post-estructuralismo.

Cabe abordar de forma coherente todos estos análisis para no caer en una simple valoración estética ligada únicamente al grado de belleza de las obras de Agudo. Hay que tener presente que la experiencia estética ligada a la belleza tiene que estar libre de conceptos y significados, como ya analizaría crítica y sistemáticamente Emmanuel Kant a finales del siglo XVIII, el cual

aludía a una belleza sin concepto que simplemente fuera representada como una satisfacción universal. Por ello no podemos caer en gustos particulares, puesto que la forma dentro de la obra artística es la auténtica portadora de la belleza. La belleza no es una cualidad particular de los objetos sino la forma de los objetos. De manera que la belleza sí es una propiedad de las cosas, pero una propiedad formal. Hasta tal punto que el análisis formal de la obra se hace fundamental, aunque este nos lleve al análisis de otras variables sensibles como pueden ser el color, la textura o la iluminación aunque estos, según Kant, ya no aportan una auténtica condición de belleza. Como ya iremos analizando, Agudo encuentra la belleza en la naturaleza o en lo femenino y a través de la representación busca la belleza artística como fin.

En definitiva, desde este pensamiento simbólico podremos adentrarnos en todo un análisis interpretativo desde las diferentes teorías hermenéuticas que comprendan todo ese análisis estético, además de un análisis psicológico que abarque desde lo pre-iconográfico y lo iconográfico hasta el análisis iconológico de las imágenes como medio personal de expresión y desde el que se produce el discurso plástico. Un discurso que relaciona la obra con el espectador, el cual experimenta una serie de sensaciones y percepciones, para adentrarlo en un mundo de connotaciones intelectuales y emocionales.

Una vez desglosado estos tres bloques descritos con anterioridad, profundizaremos en los diferentes análisis metodológicos adoptados:

4.1. DESDE LA DATACIÓN Y LA DOCUMENTACIÓN. MARCO DE REFERENCIA

Haremos un primer acercamiento desde un análisis fundamentado en la datación y documentación de la obra. Entre las primeras aproximaciones

metodológicas referente al análisis, interpretación y comentario de la obra de arte que pretenden fundamentar científicamente la historia se encuentran el método positivista por un lado y el estructuralista por otro.

4.1.1. ANÁLISIS POSITIVISTA.

Para el positivismo el artista se limita a observar la realidad con el objetivo de reflejar la psicología o modo de pensar de una sociedad, pero también para manifestar aquellos aspectos geográficos, biológicos o físicos que la constituyen. En definitiva y como diría Jesús Viñuales: “el método positivista supuso un avance espectacular en la historiografía del arte y en la interpretación de las obras de arte, que no las considera aisladas, sino en su relación con un orden social, histórico, biológico y orgánico”⁴⁶. Por ello el análisis positivista partiendo de aquellos componentes ideológicos, antropológicos, costumbres o tradiciones, se centra en estudiar la historia y la geografía general de un país o región, así como su religión o cultura que son características fundamentales que se pueden observar en el artista.

4.1.2. ANÁLISIS HISTORICISTA.

Como sucesor del método positivista, el análisis historicista se fundamenta principalmente en una aproximación historiográfica del arte y su análisis del fenómeno artístico para identificar la obra y situarla cronológicamente, de tal manera que se puedan hacer interpretaciones de la misma. Un historicismo epistemológico que busca comprender una realidad desde la creatividad artística del hombre y la historia y la identificación de la obra, que al igual que el positivismo, parte de la búsqueda de documentación, de la datación y clasificación científica. Es obvio que el artista realiza su propia

⁴⁶ Ibid., p.22.

obra desde una perspectiva concreta tanto histórica, como cultural y sociológica y que en Agudo concretamente sería un análisis del periodo Barroco y la nueva figuración. Partiendo de este análisis identificativo se pueden hacer las posibles relaciones de los hechos artísticos con todos aquellos aspectos tanto políticos como culturales, religiosos o económicos y así poder entender o aproximarnos al porqué de la obra y sus razones históricas. En concreto, en la obra de arte de Agudo “Viacrucis”, podemos analizar el lugar para el que fue realizada esta obra, así como las motivaciones que llevaron a la realización de la misma y su función dentro del espacio expositivo para el que fue realizado.

Las metodologías historiográficas modernas, también denominada hermenéutica historiográfica es fundamentales en esta interpretación histórica de la obra de arte como objeto.

4.2. DESDE LA IMAGEN COMO ASPECTO FORMAL Y SIMBÓLICO.

Un segundo momento haremos un análisis metodológico como referencia explícita a la imagen. En cuanto a las metodologías referidas a la imagen podemos encontrar el formalismo, la iconología y la psicología de la Gestalt. El formalismo analiza la imagen desde su valor plástico puramente contemplativo; la iconología se centra en el campo de lo simbólico a partir de un análisis iconográfico pormenorizado de la forma; y la psicología de la Gestalt se centra mayormente en la percepción estética de la obra de arte sobre todo en la forma, el color, la línea, el movimiento y la tensión.

4.2.1. ANÁLISIS FORMALISTA.

El formalismo tiene su origen en la *Crítica del Juicio* de Kant, en su diferenciación entre sentimiento y representación, que desde la experiencia

estética tiene como fundamento al sujeto como individuo particular en su facultad sensitiva. Para Kant la pregunta sobre si algo puede ser percibido estéticamente no se la hace al objeto, sino al sujeto percipiente. A esta percepción estética le llama 'gusto', como la facultad de enjuiciar, con o sin agrado, un objeto de forma desinteresada y al que denomina 'bello'. En este sentido argumenta que la belleza no es una propiedad perceptible que le corresponda a un objeto, sino que esta, es el resultado de un juego recíproco entre el sujeto percipiente y un objeto que es capaz de agradar al individuo sin interés alguno. Según Kant, la belleza tiene que ser desinteresada para que sea pura, es a lo que llama belleza libre, puesto que de lo contrario sería una belleza adherente como interés práctico por el objeto. Kant diferencia entre la belleza natural de las cosas bellas y la belleza artística que no es más que una representación bella de una cosa, de ahí que la obra de arte no busque la representación de lo bello, ni imita la belleza de la naturaleza, sino que presenta una representación bella.

A partir de estos presupuestos kantianos surgen planteamientos estéticos que se van alejando del planteamiento idealista. Un periodo donde la *mimesis* como creación artística era sustituida por la *expresión*, ya no se buscaba una copia fiel real o ideal de la naturaleza, sino que desde la evocación de los sentimientos o desde la producción imaginativa de ideas, se pasa de un arte objetivo a otro más subjetivo. La psicología adquiere valor dentro del arte como expresión y experiencia estética. Con ello surgen dos doctrinas contrarias, una psicológica y otra formalista, también llamada teoría de la visibilidad. La posterior combinación de ellas darían como resultado los modelos formalistas. Con la doctrina formalista, lo estético quedaría remitido a la forma desde la experiencia estética y fuera de todo contenido.

Hay que destacar entre los teóricos de la visibilidad a Konrad Fiedler que, partiendo de los conceptos kantianos, formula en sus *Escritos sobre arte* 'la teoría de la pura visibilidad'⁴⁷, para postular a partir del concepto de conocimiento 'a priori' kantiano, un arte que se desarrolla desde la percepción objetiva. La percepción de la forma del objeto es la que proporciona un conocimiento intuitivo del mismo. Es la forma la manifestación sensible de la idea, según la distinción idealista entre forma y contenido, una distinción a la que Fiedler sustituirá por la noción de 'experiencia artística'. Fiedler desarrolla un método crítico, no sentimental, ni histórico o psicológico, basado en el análisis descriptivo del arte desde la actividad artística misma, desde el momento productivo y no desde principios externos, que no alcanzan a su especificidad. En este sentido, para Fiedler⁴⁸, la autonomía del arte, desde su distinción entre forma y contenido son los principios programáticos de su pensamiento, y en los que se puede observar la distinción entre filosofía del arte y estética. "El arte no tiene ideas, él mismo es una idea, la propia obra no es expresión de un contenido distinto o exterior a ella, por tanto, no puede existir distinción entre forma y contenido. De ahí la tesis formalista defiende que el contenido artístico propio de la obra de arte consiste en la forma"⁴⁹.

La creación artística en su representación visual o sensible del mundo, se mantiene en las representaciones desde su carácter visual y no en puros conceptos⁵⁰. Desde esta posición, Fiedler desarrolla su teoría sobre la pura visualidad apoyada en la distinción entre los distintos sentidos y sus lenguajes. La contribución de Fiedler fundamenta las bases del método formalista e

⁴⁷ PÉREZ CARREÑO, Francisca. Konrad Fiedler. La producción de lo real en el arte. Prefacio. En: FIEDLER, Konrad, op. cit., pp.11-15.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Ibíd., p.16.

⁵⁰ Ibíd., pp.35s.

influye en pensadores como Worringer o Wölfflin entre otros. Es precisamente el crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin uno de los máximos exponentes del formalismo. Para Wölfflin, según describe en *Renacimiento y Barroco*, existen dos niveles en cuanto al análisis formalista: por un lado el formal, que considera prioritario, en el que analizamos la forma en base a unas leyes donde podemos reconocer el estilo; y por otro lado, se encuentra el nivel del significado que nos habla sobre los cambios de mentalidad y sensibilidad de una época, aunque este último se expresa en la forma ya que esta es su única expresión posible. Para Wölfflin las formas tienen su propia evolución interna, que aun siendo creación de un artista que se encuentra inmerso en un entorno, estructura social y espiritual de la época, incluso en su propio carácter, estos factores no influyen directamente sobre ellas. Para el análisis formalista es únicamente desde la forma desde donde se podrá captar el elemento espiritual, aunque considerándola a esta prioritaria, no deja de lado los aspectos sociales, del entorno y demás, que los considera como acompañamiento de significado de la misma⁵¹. Este pensamiento tuvo duras críticas al considerarse que Wölfflin había confundido las formas con los objetos, cuando en cierto modo eran estructuras, de la misma manera que las formas no pueden ser conocidas independientemente del contexto en que ocurren.

Desde esta perspectiva Wölfflin plantearía los principios generales como configuración del estilo de las obras artísticas, mediante dos conceptos fundamentales del formalismo: 'lo pictórico' y 'lo plástico'. Estos conceptos contrarios los describiría como las categorías visuales interpretativas básicas

⁵¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Editorial Península. Barcelona 1988, p.11.

en *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*⁵². Si lo pictórico era lo abierto, lo vaporoso, lo fluido, el juego de luces y sombras o las masas, por el contrario lo plástico era lo delimitado, lo claro, lo estructurado, lo preciso, y es la visión plástica la que precedía a la pictórica. En cuanto a la importancia del artista particular carecería de valor puesto que este siempre pertenece a un grupo o una escuela, su estilo nunca aparece aislado sino de forma epocal. En este sentido el formalismo de Wölfflin dejaría de lado la historia de los artistas particulares para interpretar los estilos artísticos, se valoraría lo nacional frente a lo particular y lo epocal frente a lo regional. Analizar las formas visuales independientemente de la biografía de los artistas y de la historia de la cultura, aunque el entorno del arte y la estructura social y espiritual de la época son fundamentales para comprenderlo. Es la forma la que nos expresa los cambios de mentalidad y sensibilidad de una época.

Por tanto, desde el análisis formalista de Wölfflin, la prioridad es la forma, no el objeto representado. Desde los datos perceptuales se analizan las características visuales para buscar las leyes en la organización material visual de las formas, independiente tanto de la mimesis como imitación, como de su significado expresivo. Desde estas agrupaciones se pueden detectar tendencias, evoluciones artísticas, así como toda una serie de hechos culturales, religiosos o sociales, que nos apunten hacia expresiones de un mismo espíritu. Estas formas artísticas estarían condicionadas por una particular visión del mundo. Es análisis de la forma como elemento revelador del estilo artístico el que marca el aspecto individual o personal del artista, las escuelas y la época histórica.

⁵² WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Espasa, Madrid, 2011.

4.2.2. ANÁLISIS ICONOLÓGICO Y SIMBÓLICO.

Con la definición de Cassirer del “hombre como animal simbólico” se pueden explicar todas sus realizaciones cognitivas y culturales para moverse, no sólo en un espacio físico sino que también lo hace en otro simbólico. Aunque fue el historiador de arte Aby Warburg quién utilizó el término “iconología” para explicar la significación de las obras renacentistas, es Cassirer quien propone la iconología como la teoría o metodología aplicada a las formas simbólicas en la historia del arte.

Un símbolo que parte de lo imaginativo y como tal puede crear una huella psíquica y emocional en el alma, pero a su vez tiene la cualidad de ser representado, luego el símbolo puede ser evocativo o representativo, según su intencionalidad. Es un elemento autónomo que no se rige por ninguna lógica, además es colectivo y convencional puesto que pertenece a la cultura humana, hasta tal punto que algunos autores como Jung lo han catalogado como algo común a todos los humanos, es decir, es filogenético y esta característica nos lleva a buscar su origen o procedencia en la historia evolutiva del mismo.

Si desde lo evocativo nos vincula con el ámbito de lo cultural, desde lo representable el símbolo posee un componente figurativo y estético con un significado convencional, por ejemplo la paloma que simboliza la paz y a su vez este símbolo puede ser influido por la historia. También puede tener un componente abstracto como son el ejemplo de las letras que designan los componentes químicos de la tabla periódica. Pero las formas simbólicas no son ni puras, ni abstractas, ni tan siquiera subjetivas, sino simplemente son formas objetivas, es la consciencia la que los constituye fuera de todo formalismo y esto es lo que da un verdadero significado a los signos. Signos

que parten de lo vivido y experimental, signos que había sido analizado desde la iconografía del formalismo y que a partir de ahora pasaran a ser analizado desde la determinación de su forma simbólica.

El símbolo tiene una estructura compositiva e interna, pero además guarda unas determinadas funciones primordiales, entre ellas está la de comprender todo ese mundo desconocido y misterioso que se nos presenta en la vida. Bajo este aspecto Jung ya describiría que un símbolo no explica sino que evoca significados, un hecho que la palabra no llega a expresar con claridad si queremos manifestar sentimientos puesto que el lenguaje en la mayoría de los casos se nos queda corto y para ello el símbolo es el único elemento capaz de representarlos. En este mundo mágico de los sentimientos es donde el símbolo adquiere otra función primordial y es la de su representación a lo largo de los tiempos y en diferentes circunstancias, algo que la lógica no puede realizar.

Hay otra función más compleja que las anteriores y es la de mediar en aquellos aspectos sensibles que trascienden al ser humano, mediar entre la realidad existencial particular de las cosas y el signo sensible representacional y este solo es posible mediante una forma simbólica. Pero la función más importante del símbolo es la de ubicar al ser humano dentro del universo de la creación para hacerle entender la vida desde la espiritualidad.

Una vez descritas las funciones del símbolo queda por comprender cómo este se elabora. Según algunos teóricos como es el caso de Jung la respuesta es comprenderlos a partir de los arquetipos no representacionales. Los símbolos son la evidencia de los arquetipos y esta no es más que la necesidad del ser humano de querer representar el mundo que nos rodea. Una representación simbólica que siempre necesita de un representante del

símbolo por un lado y de un interpretante por otro, un símbolo que se mueve constantemente dentro de un conocimiento inferencial tal y como lo describiría el filósofo Charles S. Pierce, para explicar que el símbolo como signo siempre remite a otro signo y así sucesivamente.

En definitiva y resumiendo, el símbolo no es la cosa que simboliza, ni su significado enunciativo, pero tampoco es el acto psicológico ni tan siquiera es el concepto. El símbolo es únicamente el vehículo unificador y mediador de la experiencia humana, una red simbólica compleja. En este sentido Gillo Dorfles en *El devenir de las artes*, comenta la cita de Cassirer, “el hombre ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión, constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.”⁵³. Para Cassirer, estos elementos son los que constituyen la ‘red simbólica’ de la experiencia humana y por ello “el hombre ‘más que llegar a ponerse en contacto con las cosas en sí, está siempre en ‘coloquio consigo mismo’; se halla de tal modo envuelto por formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos, ritos religiosos, que no tiene posibilidad de ver o conocer cosa alguna salvo a través de la interposición de esos medios artificiales”⁵⁴. De tal manera que para Cassirer, “en lugar de definir al hombre como un *animal racional* podemos definirlo como un *animal simbólico*”⁵⁵.

Bajo estas consideraciones para entender la obra de arte, se hace tan importante abordarla no solo desde su contenido estético explicativo, es decir,

⁵³ CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. F.C.E. México, 1971, pp.26s. Apud. DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. Méjico, FCE, 1963, pp.32s.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Ídem.

desde el análisis iconográfico o formal, sino que se hace necesario abordarlo desde un análisis iconológico centrado en las formas simbólicas. Una de las aportaciones más importantes a este análisis iconológico de la obra de arte fue la del historiador y crítico de arte Erwin Panofsky, que influido por la filosofía de Cassirer y la aceptación del hombre como creador de formas simbólicas, profundiza en esa relación existente entre la forma y su significado. Para ello aborda el análisis de la obra de arte desde tres niveles bien diferenciados, dos descriptivos y uno interpretativo: los dos primeros se dividen en un primer nivel de descripción preiconográfica y otro segundo de análisis iconográfico; el tercero se centra en una interpretación iconológica o simbólica. Estos tres niveles abarcan una lectura artística más allá del simple análisis formalista de la obra de arte.

Estos tres análisis quedan definidos por Panofsky en sus escritos sobre el significado de las artes visuales y que también defenderían otros historiadores del arte como el británico Gombrich o más recientemente Jesús Viñuales. Desde la descripción preiconográfica (denotativa) se afronta la captación del sentido del fenómeno para pormenorizar, clasificar y describir las formas puras portadoras de los significados primarios o naturales, es decir, aquellas asociadas directamente con el mundo artístico. En definitiva se analiza el significado primario de las imágenes apoyado en una descripción formal de los elementos que integran la obra de arte, describir lo que nuestros ojos ven a primera vista como pueden ser objetos, formas naturales, seres humanos o animales, pero siempre desde su representación icónica. El segundo nivel, el análisis iconográfico, se centra en un significado secundario de las formas o imágenes para identificar el tema que se pretende transmitir en la obra; en este segundo nivel de significación convencional se busca reconocer las historias y alegorías que expresan estas imágenes apoyándose

en todo momento en fuentes literarias y documentación histórica. Este análisis iconográfico necesita de un observador con mayor experiencia y cierto grado de conocimientos previos. En el último nivel se encuentra la interpretación iconológica como captación del significado interno de la obra en cuanto a los valores simbólicos y que busca la explicación de los contenidos como relación entre el tema representado y su significado que normalmente no se aprecia a primera vista en la imagen. Para ello cuanto mayor conocimiento se tenga del pensamiento y los símbolos culturales de la época, como pueden ser la literatura, antropología, psicología, aspectos culturales, religión, doctrinas, etc., mejor será su interpretación. Además de la importancia de conocer el pensamiento es necesario haber captado los aspectos formales del análisis pre-iconográfico e iconográfico. Estos valores simbólicos ponen de relieve la mentalidad de una época, el sentido de una clase social, las creencias, incluso la filosofía de la personalidad artística.

En definitiva, con estos tres niveles de análisis se pretende interpretar la obra de arte en su contexto histórico, estableciendo sus relaciones con otros fenómenos culturales de la época sin caer en un exceso de intuición y especulación. La descripción pre-iconográfica se centra en describir formalmente los elementos que vemos a primera vista en la obra de arte; la descripción iconográfica se centra en analizar lo que vemos y lo que está ocurriendo en la obra, identificando las imágenes, las historias e incluso las alegorías; y por último la descripción iconológica busca un análisis que pretende entender el sentido de la obra y que aunque se encuentre oculto a primera vista, una vez hallado nos informa sobre aquellos aspectos que engloban a una época determinada y que van desde sus creencias religiosas hasta los aspectos sociales y culturales.

4.2.3. ANÁLISIS DESDE LA PSICOLOGÍA DE LA FORMA. TEORÍA DE LA GESTALT.

Frente al estructuralismo y al funcionalismo surge una nueva corriente de la psicología moderna y que se desarrolla a partir de las concepciones filosófico-psicológicas como aplicación práctica a partir de los procesos psíquicos. Desde la experiencia del individuo en su interacción con el medio ambiente, la mente configura bajo ciertos principios los elementos que le llegan a través de los sentidos como es la percepción o la memoria, como puede ser el pensamiento y la inteligencia. Para la Gestalt la forma es captada, desde la experiencia estética, en el diálogo entre sujeto y objeto. Experiencia que se presenta como modo fenoménico en forma de estructuras organizadas, es decir que el conocimiento lleva implícito de por sí una percepción estructurada o configurada. Esta estructura organizada fue estudiada y analizada mediante una serie de leyes o principios gestálticos y tienen un gran vínculo con la obra de arte siendo precisamente Rudolf Arnheim quien los puso en práctica directamente con ella.

No es cuestión de analizar uno por uno todos los principios o leyes gestálticos para acercarnos a la obra de arte, pero sí pararnos a analizar uno en cuestión y este es el isomorfismo como propiedad fenomenológica. Hablar de isomorfismo es comentar la relación o correspondencia existente entre la realidad, es decir el estímulo visual percibido y el estímulo cerebral como proceso físico y psicológico que no es más que la expresión o interpretación que hacemos al ver la imagen. Esta relación no sería posible sin tener en cuenta cómo unos objetos destacan sobre el resto dentro del campo experiencial y captan la atención perceptiva. Otro principio gestáltico como es la pregnancia entendida como cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador, ya sea por la simplicidad o por el equilibrio y la

estabilidad estructural, hace que el cerebro transforme las manchas o formas abstractas en elementos más estables y reconocibles, y que configure los objetos, escenas o imágenes. Para ello necesita recurrir a ciertos principios como diferenciar el fondo de la figura, localizar los contornos y separar los elementos, cerrar las formas mediante la continuidad, la similitud, el destino común o la ley del cierre, buscar la igualdad de elementos desde el color o el contraste, etc., en definitiva una serie de principios que no actúan por separado sino que se conjuntan unos con otro y hacen posible que se organicen los estímulos para poder ser reconocidos gracias a los conceptos visuales almacenados en la memoria. Esta relación entre los estímulos visuales que recibe el cerebro y que convierte en configuraciones para producir un estímulo cerebral transformado en imágenes y que le sirve para interpretar el mundo es lo que se conoce como isomorfismo⁵⁶. Es decir, la relación entre la realidad y nuestra experiencia de ella, en cuanto a la forma, es una relación de isomorfismo. Las correspondencias entre el campo perceptivo y el cerebral no son fieles réplicas representacionales de los estímulos en la retina, sino relaciones estructurales. El isomorfismo ha tenido gran influencia estética en las obras de arte y los artistas han sabido sacarle el máximo provecho: las formas no se construyen sino que de algún modo se nace con ellas.

El artista crea la obra y la presenta al espectador que la percibe y la completa o termina, haciéndola objeto de su conocimiento visual. Este observador intencional e interesado necesita analizar la obra estructuralmente

⁵⁶ Isomorfismo - HOWARD C. Warren. *Diccionario de Psicología*. Correspondencia estructural de los campos excitativos del cerebro con los contenidos experimentados en la conciencia. Edit. Fondo de Cultura Económica, México. 1949-1973, p.191.

Sobre los principios de isomorfismo pueden consultarse los dos ensayos de Rudolf Arnheim "Gestalt y arte" y "La teoría Gestalt de la expresión" en HOGG, J. *Psicología y artes visuales*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1969.

para comprobar si lo que le transmite coincide con lo que el artista quería transmitir, es decir, comprobar si existe tal isomorfismo y para ello necesita valorar ciertos aspectos como los descritos por Arnheim y que son los siguientes⁵⁷:

Expresión: Es la primera impresión que nos transmite la obra, a partir de las sensaciones recibidas sin entrar en ningún tipo de análisis sistemático y exhaustivo al respecto. Esta debería coincidir con la que quiso transmitir el artista desde una correcta utilización de las formas, los símbolos, la estructura, la composición, los diferentes esquemas e incluso el formato de la obra.

Equilibrio: Analizarlo con respecto al formato de la obra, ya sea vertical u horizontal, si la composición está estable y ordenada la cual se acercará al concepto de belleza ya sea por tradición o por sensación y que nos transmitirá una especie de relax. Es de considerar que la percepción humana siempre tiende a equilibrar las tensiones visuales de toda representación, de lo contrario se haría tediosa e incómoda.

Forma: Captar aquellas que se encuentran en la composición para analizar si estas se acercan más a las figurativas naturales o artificiales, o si son abstractas. Si estas formas están representadas por líneas, por manchas, por texturas, etc., y cómo están agrupadas, por color, por contraste, etc. De tal manera que estas nos pueden describir un estilo artístico, un momento histórico y unas características concretas significativas y simbólicas.

⁵⁷ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Edit. Alianza Forma. Madrid, 2002.

Desarrollo: Es la composición que presenta la obra, intelectual, sensible o irracional y que nos sirve para hacer un análisis iconográfico de la misma y posteriormente poder hacer un análisis iconológico desde lo simbólico.

Espacio: Diferenciar entre fondo y figura, entre fondo tridimensional y primer plano, entre conjunto y detalle. En definitiva todos los aspectos necesarios para valorar si existe una o varias perspectivas ya sean por superposición, por diferencia de tamaños formales o por esquema de ritmos radiales. El conocimiento de los diferentes movimientos artísticos ayuda a valorar el espacio, puesto que por ejemplo en el Renacimiento se planteaban amplios espacios para recrear la profundidad, o en el Barroco que se quedaba en los espacios cerrados donde planteaba las figuras y conseguía un espacio a partir del juego con la luz y las sombras, haciendo más directo el mensaje con el espectador.

Luz: El análisis de la luz y la iluminación tiene gran importancia ya que esta es la generadora de volúmenes y de espacios. Pero también dota de una gran carga simbólica a los elementos, objetos o personas representadas. Este simbolismo es distinto para una luz natural que para una artificial, además de su origen que puede estar dentro o fuera del cuadro pictórico y encerrado en un espacio como una habitación o al exterior como es el caso de una luz natural. La direccionalidad de la luz y su fuerza puede generar diferentes significados de conocimiento, de expresividad o incluso de algún aspecto sobrenatural. Y no solo su luminosidad, sino que desde su cromatismo, el matiz o la saturación son fundamentales en este análisis.

Color: Una cualidad importante para captar las tres dimensiones, aportando ese juego entre lo cálido y lo frío y sus relación con lo cercano o lo lejano. Aporta sensación de pesadez o ligereza a las formas y figuras. Pero sobre

todo, el color tiene una gran carga simbólica digna de ser considerada en un análisis semiótico, ejemplo de ello es: la pureza o limpieza del blanco; la alegría o energía del amarillo y su simbolismo con la luz solar; la relación del rojo con la sangre o su asociación con el peligro, cargado de un intenso nivel emocional; etc.

Movimiento y tensión: Unas de las características necesarias para analizar y valorar la obra de arte es el movimiento. Este le aporta dinamismo a la obra de arte que lo aleja de cualquier estatismo y por consiguiente, le dota de tensión frente a la relajación y reposo. El movimiento se capta principalmente en los ritmos y la composición aunque en ocasiones las formas o líneas onduladas que representan la figura humana son la que generan el movimiento en la obra.

Síntesis o mensaje: Es un resumen de todo lo analizado en los puntos anteriores para captar el simbolismo iconológico y su vinculación con los arquetipos del inconsciente colectivo. Buscar lo que ha querido transmitir el autor o artista, que desde su creatividad y su visión del mundo revelan tanto sus pasiones como sus sentimientos y nos lo brinda para su contemplación y goce estético.

4.3. DESDE EL SIGNO Y SU SIGNIFICADO.

4.3.1. ANÁLISIS SEMIÓTICO.

El análisis semiótico es aquel que se realiza desde los signos y su relación entre el significante como parte material o visible del signo y el significado como la parte oculta o invisible de aquel en la que se encuentra el contenido. El conjunto formado por significante y significado sería el signo. Podemos hacer una diferenciación entre la semántica como el estudio de los

signos desde los significados y la semiología como estudio de los signos desde los significantes. Mientras que el significante es captado por medio de las cualidades visuales y expresivas, el significado lo hace desde la relación entre las imágenes y los conceptos.

Viñuales hace una descripción metodológica para el análisis semiótico a partir de cinco estadios o niveles: sociológico, psicológico, físico, informativo e interpretativo. Y los desarrolla de la siguiente manera⁵⁸:

- Análisis en el nivel sociológico. No se refiere a una metodología sociológica propiamente dicha, sino que más concretamente se refiere a la sociología de la propia obra. Este consiste en una comprobación de la obra en relación a sus categorías sociales, como por ejemplo pueden ser la aceptación de los valores tradicionales, o las influencias sociales que puedan haber repercutido en el autor al realizar la obra. En definitiva una sociología interna de la obra y una postura social del artista con respecto a su manera de pintar. Pero no se refiere en ningún momento a las influencias políticas, económicas o ideológicas que puedan repercutir sobre la obra de arte.

- Análisis en el nivel psicológico. En este nivel se analizan las relaciones entre lo privado y lo público, o entre lo personal subjetivo y lo general objetivo. Al igual que antes, no es un análisis psicológico de la obra al estilo de la Gestalt o psicología de la percepción.

- Análisis en el nivel físico. Analizar los límites físicos tanto del artista creador de la obra, como del receptor, para captar la impresión que producen los efectos ya sean del claroscuro, de los reflejos, de las refracciones, etc., producidas en la obra.

⁵⁸ VIÑUALES, op. cit., pp. 146s.

- Análisis en el nivel informativo. Este análisis abarca tanto el qué se pretende comunicar, como conocer al sujeto emisor de información, si es artificial o natural, etc. La simbología de los objetos representados, ya sea en pequeños detalles, trozos de cosas, partes incompletas, etc., que nos relacionen entre la forma y su simbología, y cómo se comunica el contenido del lenguaje pictórico.

- Análisis en el nivel interpretativo. Este último es un resumen de todos los anteriores y sus interrelaciones. Las relaciones entre artista y espectador de donde surja una comunicación desde la que se entienda el lenguaje pictórico.

Teniendo en cuenta que la obra de Agudo es puramente plástica o pictórica, este análisis no es de carácter semántico puesto que no buscamos estudiar el significado de los signos lingüísticos más habituales en una comunicación escrita u oral. Todo lo contrario, es un análisis semiótico, no lingüístico, enfocado en la imagen como elemento representativo principalmente en su característica icónica, simbólica y de indicio. A partir del significante como conjunto de signos distribuidos en un espacio plano, podemos hacer un análisis semiótico para estudiar el significado que estos nos muestran y que evidentemente varía según la cultura.

No es tampoco un estudio científico para comprender las propiedades generales de los signos en el proceso comunicativo de la actividad humana, algo que le corresponde a la semiología. Buscamos, localizarlo y revelarlo en la obra de Agudo desde su comprensión y conocimiento, con el fin de profundizar en su unidad mínima de significado y buscar cualquier información o valor significativo que estos nos aportan. Analizar una línea de la obra artística, una luz, un gesto o incluso una mirada sobre un personaje

representado para entender qué se pretende ciertamente con los signos plásticos. En este sentido cabe diferenciar los signos en iconos, señales o índices y símbolos. Los iconos son signos o representaciones que guardan cierta semejanza con la realidad o con el objeto que representan y que guardan una relación directa con esta, siendo la base fundamental de cualquier pintura, dibujo o fotografía. Las señales o índices en cambio son signos o representaciones que tan solo sugieren o indican una realidad, ejemplo de ello son las huellas, las cuales no son más que un indicio de algo. Por último los símbolos como signos representacionales, aluden a una realidad y están cargados de connotaciones ocultas y latentes.

Tras este análisis también se podrían incluir las teorías estructuralistas que adquirieron particular importancia a mediados del siglo XX. Un estructuralismo que surge como crítica del arte para excluir de la obra toda consideración ideológica y contextual. Los estructuralistas se centraron mayoritariamente en la propia construcción de la obra desde su configuración interna. Desde esta estructura hacían un análisis sobre los signos que conformaban dicha organización interna, no desde su mensaje denotativo sino simbólico.

En resumen la obra de arte tiene un origen estético con una gran carga simbólica, que parte del autor como intermediario con el inconsciente colectivo y los arquetipos. En este proceso se articula un mensaje polisémico de significados que le separa de esa unidad aparente. En este sentido Michel Foucault en uno de sus escritos, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*⁵⁹ a partir del famoso cuadro de René Magritte titulado 'Esto no es una pipa',

⁵⁹ FOUCAULT, Michael. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1997, pp. 21-29.

reflexiona sobre esta cuestión haciendo que se cuestione la racionalidad del pensamiento moderno. Un juego de contradicciones entre los signos, en este caso entre la imagen y las palabras, por un lado la imagen como representación y por otro el texto que hace referencia a la imagen. Pero además de esa contradicción entre texto e imagen, también se origina otra entre la propia imagen y su original, y que nos cuestiona la pintura como representación de la realidad.

En oposición al estructuralismo, surge una vertiente post-estructuralista no centrada en la estructura interna de la obra como construcción de la misma. Esta vertiente se asocia a la “destrucción”⁶⁰ planteada por Derrida no como destrucción negativa, sino más bien en el sentido de desestructurar o desensamblar para analizar y entender mejor la constitución de una estructura. Derrida describe el término en *El tiempo de una tesis*, precisamente en el capítulo dedicado a *Carta a un amigo Japonés*⁶¹, en él utiliza explicando cómo la palabra destrucción parte de la idea de traducir el término *Destruktion* heideggeriano en relación a la estructura de los conceptos fundamentales de la ontología o la metafísica occidental. Pero el término destrucción se identifica con destrucción, y para la metafísica occidental tiene connotaciones negativas de aniquilamiento o demolición nietzscheana y eso no era la traducción que buscaba. El prefijo ‘des-’ no lo asocia a la privación o negación, sino que más bien a la inversión del significado.

⁶⁰ Utilizamos el término “destrucción” en el sentido usado por Derrida en la traducción española de *El tiempo de una tesis*.

⁶¹ DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis: Destrucción e implicaciones conceptuales*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1997, pp.23-27.

No debemos pensar en la desconstrucción como un antiestructuralismo, sino que más bien como un apartarse para centrarse en la desconstrucción de la estructura y poder obtener múltiples posibles lecturas. Para Derrida la desconstrucción no era una crítica al estructuralismo, ni un movimiento postmetafísico, pero tampoco puede reducirse a un método aplicado a un objeto, un texto, una obra de arte, etc.

En el caso de la obra de arte, sería desestructurar para que a partir de los signos que la conforman, obtener una cadena de significaciones en sus posibles interpretaciones. Tal como describe Dónoan, en el prefacio del libro *El tiempo de una tesis* de Jacques Derrida, en el cual hace un acercamiento a la desconstrucción como cifra de la indecibilidad:

La operación de desmontar un edificio o artefacto, para que puedan aparecer sus estructuras a la vista, sus nervaduras, y al mismo tiempo observar la precariedad de su estructura formal, que en el fondo no explica nada; puesto que ni constituye un centro, ni un principio, ni una fuerza, y ni siquiera expresa la ley de los acontecimientos⁶².

Este pensamiento de desconstrucción ha sido utilizado en el arte por muchos artistas para desmontar movimientos y ponerlos en evidencia y hacer surgir nuevos lenguajes artísticos.

4.4. DESDE EL PSICOANÁLISIS.

Para Viñuales, es desde el psicoanálisis donde se ha estudiado psicológicamente la vida del inconsciente, método que puede ser aplicable a

⁶² DÓNOAN. La desconstrucción como cifra de la indecibilidad. Prefacio. En: DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1997, p.7.

la problemática artística⁶³. Siendo ‘los sueños’ y ‘las neurosis’, desde el inconsciente, los dos temas fundamentales a tratar, para analizar el arte revelador de todo aquello que se encuentra en el inconsciente. El artista siempre nos dice algo desde su mundo psíquico y sobre el mundo psíquico, y esto lo hace desde la imaginación y la creatividad. Así podemos entender corrientes artísticas que se manifestaron desde la interpretación de los sueños como fue el surrealismo de André Bretón o Dalí. Pero también otras manifestaciones que desde la acción libre y el automatismo se rebelan contra todo lo establecido y en este sentido surge la corriente dadaísta con Tristan Tzara o Duchamp. Un artista que necesita escapar del mundo de los sueños y las neurosis y volver a la realidad, necesitando para ello de la “sublimación”⁶⁴. Y para dicha sublimación, el artista se apoya en los símbolos, en una creación simbólica casi inagotable.

Con ello podemos explicar cómo el psicoanálisis busca una explicación de la psique del artista y sus procesos dinámicos desde el inconsciente, aunque para Viñuales, desde el psicoanálisis se hace muy difícil explicar características formales de la obra artística⁶⁵. Aunque la psicología personal del artista pueda ayudar a entender algunos sus aspectos, esta no es la verdadera creadora del fenómeno artístico que depende del inconsciente colectivo como realidad social y cultural. Para ello, el método del psicoanálisis que utilizaremos para analizar la obra de arte, no partirá del psicoanálisis freudiano sino desde la psicología analítica. Siendo precisamente desde la psicología analítica desde donde obtendremos un acercamiento a los

⁶³ VIÑUALES, Jesús, op. cit., p.99.

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Ibíd., p.100.

procesos del inconsciente para la investigación del arte, centrándonos sobre todo en la función simbólica desde el punto de vista del arquetipo.

Como conexión entre la obra de arte y el inconsciente podemos resaltar los estudios de Carl Jung y que surge a través del significante, el símbolo y la pulsión. Jung diferencia entre inconsciente personal e inconsciente colectivo:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos 'inconsciente personal'. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado 'inconsciente colectivo'. Un inconsciente colectivo que no es de naturaleza individual sino universal, por tanto, a diferencia de la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento común en todas partes y en todos los individuos". En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres⁶⁶.

Un inconsciente productor de símbolos y que se revelan según el psicoanálisis a través de los sueños y el inconsciente dinámico, planteando la psiquis humana en su relación con el mundo exterior bajo tres niveles de manifestación: en un nivel superior estaría la consciencia; en el nivel intermedio se encuentra el inconsciente dinámico; y en el nivel inferior está el inconsciente colectivo en el cual se configuran todas las imágenes simbólicas arquetípicas que aparecen en los sueños.

Carl Jung analiza desde el psicoanálisis la estructura del inconsciente por un lado y la consciencia con los tipos psicológicos por otro, donde la única relación existente entre ambos se da en la mutua influencia entre el yo y el

⁶⁶ JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1970, p.10.

inconsciente. Siendo desde esta relación que surge la creación artística, no como una experiencia individual, consciente y racional, sino como proceso desde el inconsciente. Es por ello que las aportaciones psicoanalíticas de Jung sobre el inconsciente colectivo son un acercamiento del método psicoanalítico a lo sociológico, una especie de 'herencia psíquica' compartida por todos.

Ahora bien, Jung en sus escritos sobre *Formaciones de lo inconsciente*, en el capítulo I titulado *Psicología y poesía*, hace una diferenciación entre la obra de arte creada desde la voluntad del artista a la que llama 'arte psicológico' y la obra de arte que no parte de la voluntad del artista que a la que llama 'arte visionario'⁶⁷. Desde el arte psicológico la obra de arte parte de esa relación entre la experiencia y la conciencia donde decide en todo momento todo lo representado; es un arte comprensible y razonable más cerca de lo estético. En el arte visionario su creación surge sin la determinación del artista, es más intuitivo, extraño y simbólico y nace desde el inconsciente colectivo y el arquetipo, con toda su carga emotiva que supera lo puramente individual; en él se encuentra la verdadera conexión entre autor, obra y significado. De tal manera que para Jung, "los contenidos de la creación psicológica de arte proceden constantemente del dominio de la experiencia humana, del primer plano anímico de intensísimas vivencias"⁶⁸. Por tanto todo lo psíquico es vivencias, pasión, padecimientos e incluso espantos. De ahí que las vivencias como experiencias que marcan la personalidad del individuo y su psique, no son fundamentales para el análisis de la obra de arte. Hecho que comparten pensadores como Heidegger o Gadamer en sus teorías hermenéuticas como aproximación a la verdad de la obra de arte. En este

⁶⁷ JUNG, Carl Gustav. *Formaciones de lo inconsciente*. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 1982. Capítulo I, p.11.

⁶⁸ *Ibíd.*, p.12.

sentido, cuando nombremos lo 'psico' de la obra de Agudo, no nos referiremos a las vivencias, sino a la aportación de la psicología analítica de Jung en su teoría del inconsciente colectivo. Por tanto, podremos hablar de análisis psicoestético como interpretación hermenéutica, donde lo 'psico' sí que puede agregar e iluminar el análisis de la obra de Agudo. Estético en cuanto a los aspectos formales de la obra y 'psico' como aportaciones obtenidas desde la psicología analítica de Jung y el inconsciente colectivo.

Los aspectos individuales y colectivos son el punto de partida para la explicación de la experiencia artística. El inconsciente colectivo no debe su existencia a la experiencia personal o vivencial como si lo es el inconsciente personal. Si el inconsciente personal de cada individuo es adquirido a través de la educación o la cultura, el inconsciente colectivo y sus arquetipos son transmitido a través de la herencia común de la humanidad o incluso innato desde nuestro nacimiento como factores biológicos e impersonales. Jung lo equipara con una especie de biblioteca de sabiduría universal a la que todos tenemos acceso por igual. Para Jung el inconsciente colectivo es ese sustrato no material común a todos los seres humanos, independiente de raza o cultura, de tiempo y lugar. Son los modelos de nuestras vivencias básicas o imágenes originarias y donde se configuran todas las imágenes simbólicas arquetípicas que se manifiestan o representan simbólicamente desde la psique a través de los sueños o de los delirios. El inconsciente colectivo origina los elementos míticos culturales, religiones y creencias, tan importantes en el sosiego o desahogo de los sufrimientos humanos. Estos símbolos, digamos primitivos, exteriorizan de forma representacional un pensamiento, una idea o un concepto y como tal, parten de una convención socialmente aceptada sin ninguna relación significativa. No obstante, para

Jung, el análisis del arte desde el punto de vista de los arquetipos no trata en ningún momento de revelar el arte, ni explicar alguna obra de arte.

Según la psicología analítica de Jung, el arte se revela como proceso del inconsciente. La experiencia artística no es una experiencia racional ni tan siquiera totalmente consciente. Ateniéndonos al puro análisis fenomenológico, la visión del arte atrapa tanto al artista creador como al lector o receptor y ambos no son capaces de explicar esta vivencia artística. Son el inconsciente y el mundo arquetípico los que configuran la experiencia artística. Un arte que surge en una realidad social y un momento histórico concreto, pero que además lleva implícito un mensaje con gran carga emocional para los individuos que la contemplan y pertenecen a esa época. Por ello Jung no concibe un análisis únicamente personal, sino que la experiencia artística es mucho más que personal, es colectiva y por tanto, todo rasgo personal o vivencial individual de un artista no puede aportar nada a la obra de arte. De la misma manera que ningún aspecto colectivo del arte, ni interpretaciones sociales o culturales, puede explicar las emociones, ni vivencias personales frente a la contemplación individual de una obra de arte. Esta dualidad entre lo personal y lo social, o entre lo individual y lo colectivo se convierten para Jung en imprescindibles para la comprensión del fenómeno artístico.

Si pensamos en vivencias extremas o patologías psicológicas individuales de algunos artistas, entenderíamos que estas no pueden ser generalizadas, puesto que ellas no explicarían el fenómeno artístico. Han existido a lo largo de la historia y existirán personalidades con vidas complejas, con perfiles obsesivos, con vivencias inestables psíquicamente, con graves enfermedades, desórdenes mentales, obsesiones eróticas o defectos visuales, pero no de todas ellas han surgidos los paisajes de Van Gogh o los cuerpos alargados del Greco, o las figuras fuertemente emotivas

de Schiele. Aunque estas vivencias personales o psicologías individuales del artista han sido consideradas con frecuencia para explicar una obra de arte, para Jung son inaceptables dichas referencias. Del mismo modo que no se puede explicar la obra de arte desde lo socio-cultural o histórico de su momento, estos son necesarios para un acercamiento que puedan aportar elementos valiosos para su interpretación.

Con respecto a los arquetipos como los principales componentes del inconsciente colectivo, Jung hace referencia a ellos en el texto *Arquetipos e inconsciente colectivo*⁶⁹. Es en la investigación mitológica donde encuentra estos arquetipos comunes basados en estudios antropológicos y filosóficos. Entre los arquetipos principales se encuentran el de gran madre, el arquetipo de la sombra y otros que se presentan en forma bipolar como pueden ser lo masculino y lo femenino del *anima-animus* o el arquetipo del *sí-mismo*. Con respecto al *anima* y *animus* Jung asocia a la parte femenina del inconsciente masculino con el *anima* y a la parte masculina del inconsciente femenino con el *animus*, dualidad que se simboliza frecuentemente en el arte con una figura hermafrodita y que tiene un carácter arquetípico matriarcal que es símbolo de la conciencia colectiva. Esto es justamente lo que hace que nos atraiga por un lado el *anima* como parte femenina de la masculinidad o el *animus* como parte masculina de la feminidad. De ahí puede entenderse ese interés por lo femenino en Agudo tal como deja representado en gran parte de su obra artística.

Estas formas representativas de los arquetipos de carácter inconsciente son las que de alguna manera acceden a la conciencia del artista sorprendiéndolo para convertirse en sus creaciones artísticas. Es desde la

⁶⁹ JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p.56.

conciencia desde donde se hace posible esa conversión del arquetipo del inconsciente en símbolo y por tanto en arte. El artista por un lado, como ser individual, es el creador de la obra y por otro desde el inconsciente colectivo es el traductor para compartir sus experiencias con los demás y el resto de la humanidad. Por ello, es la obra de arte la que convierte en imágenes desde la experiencia simbólica y pone en contacto directo al hombre con el inconsciente colectivo.

A partir de estos símbolos procedentes de los arquetipos del inconsciente colectivo innato, se producen cambios en la psique que provocan los comportamientos de los seres humanos. Carl Jung elabora toda esta teoría según la tipología psicológica que hace Worringer con respecto a la “empatía” que equipara con la “extraversión” y la “abstracción” con la “introversión”. Comportamientos según las disposiciones del sujeto con respecto al mundo externo (según miren estos hacia fuera o hacia adentro) y las relaciones de estos con respecto a las funciones psicológicas fundamentales. Estas relaciones las desarrolla Jung en sus escritos *Tipos psicológicos*⁷⁰, diferenciando entre un arte introvertido y otro extravertido o simbólico. Años más tarde utilizaría otras categorías como: arte psicológico, y arte visionario, de los que ya hemos explicado anteriormente. Precisamente el arte visionario es el que nos conecta con los arquetipos, en una experiencia emocional y que superan lo puramente individual.

Como desarrollo de estos dos aspectos encontramos: por un lado las disposiciones generales o lo que es lo mismo, las actitudes o tendencias innatas que motiva la conducta desde la disposición de la libido con respecto a los objetos externos; y por otro están las funciones psicológicas

⁷⁰ JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Editorial Trotta S.A. Madrid, 2013.

fundamentales que son las formas de adaptarse al medio y que van desde el pensar, el sentir, el percibir o el intuir. De la combinación entre ellos resultan los ocho tipos psicológicos que Jung desarrolla. Los individuos que se encuentran más atraídos hacia el exterior, la vida social, los estímulos externos en general los denomina 'extravertidos' y aquellos que se quedan atrapados en sus experiencias internas los llama 'introvertidos'.

Esto lo trata Jung en el capítulo 7, *El problema de las actitudes típicas en la estética*. El individuo extravertido se encuentra dominado o atraído por el objeto y este le lleva a esa empatía como “una objetivación de mí mismo en un objeto distinto a mí”⁷¹ y que en cierto modo abandona su vida interior. No como una proyección del sujeto hacia el objeto, sino que el propio objeto tiene algo que decir al sujeto. De ahí que Worringer defina la experiencia estética de la empatía de la siguiente manera: “el goce estético es goce objetivado de uno mismo”⁷², una empatía hacia las cosas bellas como pueden ser las cosas orgánicas de la naturaleza. En el otro extremo se encuentran los introvertidos que en cambio llevan principalmente una vida interior, donde el objeto exterior adquiere un valor secundario. Según Worringer, son los individuos introvertidos los que se encuentra abstraídos frente al mundo y en ellos se encontrarían los artistas, los cuales pueden llegarles a separarse de la sociedad, pudiendo llevarles en su caso más extremo a la esquizofrenia. Por el contrario los extravertidos siempre tienen la necesidad de estar haciendo algo, su relación con el objeto puede llevarles en su lado más extremo a la adicción, incluso a la neurosis.

⁷¹ Ibíd., pp.301s.

⁷² WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einföhlung*. München, 1911, p.4. Apud. JUNG, Carls Gustav. *Tipos psicológicos*, ed. cit., p.302.

Por lo que respecta a las funciones psicológicas, son las actividades mentales que utiliza el sujeto para adaptarse y orientarse en el medio. Cada individuo presenta una función predominante más desarrolla que otras y además estas funciones no se mezclan entre sí. Tres de las funciones son conscientes mientras la cuarta función permanece en el inconsciente o semi-inconsciente y no es controlada por el individuo. La cuarta función se encuentra menos desarrollada y en un estado más primitivo de evolución. Para Jung es la función predominante junto a su disposición general (introvertida o extravertida) y es la que define el tipo psicológico.

Estas cuatro funciones psicológicas se pueden agrupar en racionales e irracionales. En las racionales se encuentran el pensar y el sentir mientras que en las irracionales están el percibir y el intuir. El pensar como proceso donde se desarrollan todas las relaciones conceptuales y representaciones mentales; en cambio el sentir es el proceso que se desarrolla entre el yo y la consciencia para pudiendo generar agrado o desagrado. El percibir se encuentra en la consciencia y proviene de la transformación de un estímulo físico proveniente de los órganos sensitivos y dan sentido al sentir y al pensar. Por último el intuir es la transmisión inconsciente de los estímulos externos a la psique, manifestándose estos en la consciencia de forma intelectual.

De la combinación de estas cuatro funciones psicológicas con las dos disposiciones generales comentadas se obtienen los ocho tipos psicológicos:

De la función psicológica del pensar:

- Reflexivo-extravertido. Elabora todo sus pensamientos sobre los datos objetivos, principalmente extraídos de la cultura.

- Reflexivo-introvertido. Elabora sus pensamientos o teorías sobre datos subjetivos.

Del sentir:

- Sentimental-extravertido. Expresan plenamente sus sentimientos, su actividad psíquica está asociada a los sentimientos provocados por todo lo externo.
- Sentimental-introvertido. No expresan sus sentimientos, son más bien inaccesibles, callados y muestran indiferencia a todo lo externo, por lo general no suelen hacer muchas relaciones personales.

Del percibir:

- Perceptivo-extravertido. Gran importancia de la percepción sensorial hacia los objetos, de ahí que se identifiquen con las realidades tangibles.
- Perceptivo-introvertido. Su percepción se relaciona mayormente con su interior, por lo que suelen vivir en un mundo irreal.

Y del intuir:

- Intuitivo-extravertido. Su intuición con respecto al exterior le da apertura a un gran abanico de posibilidades en el mundo objetivo, suelen ser aventureros.
- Intuitivo-introvertido. Su intuición se centra fundamentalmente en lo subjetivo y no se preocupan por las cosas externas, suelen ser soñadores y artistas.

Como conclusión a los diferentes análisis sobre la lectura de la obra de arte, como es el caso de la obra de Agudo, requiere la consideración de los

distintos análisis que van desde la propia obra como materia y sus aspectos perceptivos, la profundización en el contexto histórico y social y una hermenéutica simbólica, es decir, la interpretación de los diferentes elementos simbólicos con sus respectivos significados. Una pluralidad de análisis que nos descubren su trayectoria no solo como artista sino como ser humano y que en todo momento se siente identificado con sus orígenes y con los movimientos artísticos de su tiempo. Pero estos análisis no solo nos aproximan a aquellos aspectos afectivos de la verdad, sino que también nos descubren otros aspectos de incertidumbre y descontento existencial del artista. Un artista que lleva una vida llena de conflictos, por un lado con sus satisfacciones, su felicidad y sus necesidades vitales, y por otro esa pasión artística que le lleva a esa necesidad de creación que puede llegar a hacer temblar todos sus deseos y que ha llevado a muchos artistas a insatisfacciones personales a veces incluso trágicas. Una necesidad creadora que a veces le sumerge en un vacío humano y que puede apartarle en algún momento de sus relaciones sociales por estar inmerso en el proceso creador de la obra de arte.



III. RESUMEN BIOGRÁFICO. VIDA Y OBRA DE ANTONIO AGUDO.

Antonio Agudo nace en 1940 en la ciudad de Sevilla. Cuando tan solo tenía nueve años, su padre se hace cargo del taller de grabado del Diario de Cádiz motivo por el cual su familia se traslada a esta ciudad. El taller de grabado es el lugar que frecuentaría Agudo con regularidad hasta finales de 1951, discurriendo este periodo de su juventud entre Puerta de Tierra, el parque Genovés, la plaza de Mina y la calle Ceballos. Durante dos años estudio en un colegio cerca del taller de su padre, un trayecto del colegio a casa donde contemplaba con asiduidad la fachada del museo de Bellas Artes. Esta atención no pasa desapercibida en la vida de Agudo, que le lleva a interesarse a muy temprana edad por la obra de grandes artistas como Zurbarán, Murillo o Velázquez.

El contacto con el taller de su padre, hace que se familiarice a muy temprana edad, con la gráfica y el dibujo, hecho que da comienzo a un primer encuentro con el mundo artístico. En este escenario, se puede decir que se abren las puertas de su vocación como artista, ligada íntimamente a una relación directa con la sociedad artística y política de aquel momento.

Cuando regresa a Sevilla estudia bachillerato y, con doce años, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de La Macarena, donde inicia los estudios artísticos. Compatibiliza el bachillerato con la Escuela de Arte y Oficio, haciendo repujado, escultura, dibujo y otras actividades, como las que realiza en el taller de Armenta, donde aprende dibujo del natural con Miguel Gutiérrez, especialidades de historia del arte, dibujo del natural con figura humana y modelado. Esta formación que va desde el 52 al 60 se complementa con el dibujo comercial que realiza en el taller familiar de fotograbado, un periodo que se extiende hasta el año 61 cuando se traslada a Madrid. Allí comparte estudios y trabajo. Asiste a clases de dibujo y consigue un trabajo en un estudio de publicidad.

En Madrid solo está un año y regresa nuevamente a Sevilla, para ingresar en el 62 con 22 años en la Escuela Superior de Bellas Artes tras aprobar el examen de ingreso. En este mismo año se incorpora como dibujante en el taller de su padre, donde continúa esta doble tarea del estudio y lo laboral, sobre todo en agencias y estudios de grabado. En el 67 termina los estudios y obtiene el título de profesor de dibujo. En ese mismo año deja el taller de su padre y más tarde, en el 68, monta su propio estudio de gráfica. Aunque termina los estudios en el 67, no abandona en ningún momento esa doble relación de pintor con la actividad gráfica y que tan solo es aparcada en su ingreso como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes, en el año 1971, con Amalio García del Moral, que fue su ayudante, para dedicarse como profesor de dibujo y ropaje. Es allí donde conoció a Hernán Cortés, alumno suyo durante estos años de docencia. En el 74 cambia su docencia como profesor encargado del taller de grabado durante un curso lectivo para más tarde ejercer un curso como catedrático interino de dibujo de movimiento, y un último curso antes de salir de profesor, de pintura de bodegones.

Es de señalar esa estrecha relación entre la pintura al óleo y el dibujo publicitario que junto al grabado le van encaminando hacia una dedicación más práctica que lleva su pintura a la enseñanza. En esta época utiliza su amplio conocimiento del dibujo y el grabado, no solo como profesor, sino como práctica artística y dedica gran parte de su tiempo como miembro del grupo de grabadores llamados “grabadores sevillanos”. En el año 1985 participa en “ARCO” con una colección de estampas, además de su inclusión en la Calcografía Nacional, la Pinacoteca Vaticana (legado Pablo VI) y el Museo del Affiche de Varsovia. Durante esta etapa se encuentra integrado entre los artistas sevillanos, realiza sus primeras obras, prefacio de su trayectoria

artística y participa en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales, desde Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, Oviedo y Sevilla.

En el año 77 tiene que abandonar la Escuela como profesor, junto con otros compañeros por problemas internos y no regresa hasta que esta se convierte en Facultad de Bellas Artes, de la que entraría a formar parte del profesorado y en la que estuvo un total de cincuenta años. Durante este periodo fuera de la escuela, le suceden numerosas exposiciones de dibujo, pintura y grabado, tanto en Sevilla, como en Madrid, Granada, o Washington y colabora con entidades como la institución bancaria “El Monte”, participando en diferentes Bienales de obra gráfica como fue la Bienal Iberoamericana patrocinada por la junta de Andalucía en la cual fue encargado del área destinada a México-Centroamérica. Es precisamente en el 82 cuando la junta de Andalucía le encarga organizar un congreso de artes plásticas andaluzas, uno en Córdoba en el 82 y otro en Granada en el 84. Es un hecho curioso destacar cómo en esta exposición celebrada en Córdoba, Pérez Aguilera le pidiera perdón por los motivos que supusieron su salida de las Bellas Artes. La junta de Andalucía le contrata como comisario dedicado a la primera bienal de arte seriado, dado su relación tan fuerte con artistas seriados sudamericanos, principalmente de México, Cuba y Colombia.

Esta relación con artistas sudamericanos se inicia con su primer viaje en 1977 con su mujer Pilar Sanchiz, antropóloga que trabajaba por aquellos momentos en Sudamérica y que le lleva a conocer aquellas tierras lejanas, principalmente en las tierras mayas de Guatemala y después el sur de México, y que le llevó a indagar en las profundidades de su cultura y a pintar una serie de obras que describiría como “aquel maravilloso lugar”. Sus cuadros se llenan de personajes guatemaltecos, niños con cantaros, nativos en el mercado, mujeres con canastos, etc., paradigma de pobreza, belleza y

tristeza. Antonio Agudo aceptó este nuevo territorio como su segundo hogar, que le abraza gratamente y que él mismo nombra como *“¡Ah! América, una y mil veces descubierta; una de ellas, por mí”*. Pero este nuevo mundo que se le presentaba por descubrir, le fue cautivando tal como iba descubriendo su geografía y contrastes, lo cual fue una inagotable fuente de inspiración. Sus acantilados y su abrupta geografía, le sumergiría nuevamente en el paisaje, pero esta vez desde la abstracción y desde donde Agudo buscaría captar toda su esencia. En esta época realiza una serie de obras de gran tamaño que lo afrontaría desde la acuarela, un procedimiento pictórico que le acerca con mayor profundidad a la inmediatez del trazo y la serenidad o el reposo de la contemplación.

Sus viajes como comisario le llevan a la Habana, precisamente en el momento que ocurre un suceso tan importante como el terremoto que arrasó la ciudad un mes y medio antes, de tal forma que haría su primera y última bienal, la cual fue desmantelada por Pepe Cobos, tras hacer una enorme crítica tanto a Agudo como a Paco Molinas. Es justamente en el 87 cuando le llama nuevamente la Escuela de Bellas Artes y reingresa al jubilarse el profesor Maireles para reincorporarse como profesor de bodegones, puesto que desempeñaría durante cinco años hasta que queda vacante la plaza de profesor de figura humana, la cual adquiere como profesor titular.

A la vuelta a la enseñanza, retoma su pasión por el dibujo y la pintura, sobre todo enfocado en la figura humana, la cual explora hasta atraparla con gran dominio. En esta época realiza una serie de dibujos y pinturas de gran belleza, en los que representa a sus hijos, Leticia y Alejandro, en diferentes poses, desde sentado en la arena de la playa, hasta algunas de Leticia amamantando a su hijo. Estas obras no son solo un derroche de talento técnico y artístico, sino que se plasma en ellas connotaciones de inquietud y

poses hieráticas que juegan con su amor como padre y la realidad recompensada de su familia. A una frenética producción, le acompañaran muchas exposiciones como la organizada en 1988 en la Galería María Salvat de Barcelona o la organizada en 1992 en el Palacio de la Madraza de la Universidad de Granada, en esta última trata sobre temas marinos de la costa gaditana de Conil.

En esta misma época, justamente en el año 94, le encargan para la Basílica del Gran Poder de Sevilla “las catorce estaciones del Viacrucis”. Estos majestuosos cuadros, con más de dos metros de altura cada uno, cuelgan de las paredes del suntuoso edificio para disfrute de todo creyente que se acerca a su interior. El encargo por parte de la Hermandad de la Basílica de Jesús del Gran Poder en Sevilla, es admirado por el cardenal franciscano y Arzobispo emérito de Sevilla Carlos Amigo Vallejo. Son catorce lienzos que representan los distintos pasajes de la Pasión realizados con una factura realista y una iconografía muy minimalista, en su mayoría con muy pocos personajes. Una pintura que, aun partiendo del más puro Barroco con influencias de Murillo o Zurbarán, procura no caer en esa iconografía neo-barroca del momento dominante de la ciudad y que sin perder los valores religiosos aporta su sello personal desde su visión catastrofista, combinando perfectamente entre el contraste de los colores fríos con un perfecto dibujo que se puede apreciar sobre todo en la realización de las manos y rostros.

A todo esto, no hay que olvidar que junto a todo ese trabajo de exploración sobre la figura humana, también le dedica gran importancia al estudio del retrato, realizando grandes obras que son acogidas por coleccionistas privados e instituciones como la presidencia de la Federación Española de Municipios y Provincias en Madrid. Esta última le encarga el retrato del Rey Juan Carlos para la Real Maestranza de Caballería de Sevilla,

así como para las paredes de la Universidad de Sevilla, y el Palacio de la Zarzuela.

En 1995, precisamente participa de la exposición organizada por la Consejería de Cultura “25 años de Grabado en Andalucía”. Tal como describiría más tarde Hernán Cortes en su escrito de recepción de Antonio Agudo como nuevo académico de la Real academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría:

Después de sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y con la vocación pictórica ya definida, se integra en aquel grupo heterogéneo de los llamados Realistas Andaluces, que abarcaba el amplio espectro que iba desde el realismo social, el costumbrismo intimista, hasta los coqueteos surrealistas del realismo mágico. Dicho grupo estaba integrado por artistas tan variopintos como Francisco Cortijo, Carmen Laffón, José Duarte, Francisco Cuadrado, García Gómez, Amalio García del Moral, Justo Girón, etc., que tuvieron gran predicamento en aquellos años previos a la Transición⁷³.

Es de destacar por parte de Agudo, un cierto rechazo a la pintura localista sevillana de la época y que le lleva más tarde a un alejamiento del realismo mágico. Rechazo que le obliga a buscarse interiormente desde un intimismo pictórico, huyendo del populismo artístico con motivos sevillanos o paisajes de la ciudad. Este cambio de rumbo le hace centrarse en la representación de la figura humana, aunque no abandonaría nunca el paisaje. Con respecto al desnudo realizaría obras de gran formato, donde desarrollaría toda su fuerza y dominio de la técnica. En ellos se puede observar todo el proceso técnico y pictórico, con gran destreza en la utilización del carbón, que

⁷³ ANEXO II. Escrito realizado por Hernán Cortes Moreno, *Recepción de Agudo en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*.

impregnaría sobre el soporte, utilizando la materia con gran dominio sobre todo en cuanto a rapidez y acierto.

Pero Agudo nunca olvidaría su tierra, la tierra en la que transcurrió su infancia y que siempre le esperaría desde la otra orilla y a la que no se cansaría de llamarla *“Cádiz en mi vida y mi obra”*. Los recuerdos imborrables del mar y el viento abrazando a Cádiz, sus Carnavales y sus calles no dejaron de estar presente en su vida ni en su obra y esto, es recogido en numerosas exposiciones de su maravillosa ciudad. En 2003 realiza una retrospectiva de dibujos y paisajes sobre Conil, Iguazú y Chiapas, realizados entre La universidad de Cádiz, la galería Benot y la Fundación Colegio del Rey en Alcalá de Henares. El Castillo de Santa Catalina, acogería una de sus más queridas exposiciones *“Entre Cádiz, México y otras aguas”* y que sería un reencuentro entre dos continentes, una metáfora como cruce de camino en la vida de Agudo. En sus obras siempre intentaba representar ese laberinto urbano rodeado por el abrazo de las olas sobre las murallas gaditanas y que, según sus palabras, describe de la siguiente manera:

Misterio de su belleza triste, fraguada en penurias lejos del bullicio carnavalesco. Sí, digo “triste”, porque yo me recreaba, y aún lo hago, en sus calles solitarias, barridas por los vientos, en las tardes-noches de otoño e invierno, en los espacios sin adornos de las “casapuestas” con sus aljibes como objetos de un arte primitivo por descubrir detrás de ellas; en las azoteas teñidas de humedad herrumbrosa; en esos árboles de raras formas que se elevan sobre la arquitectura cubista que caracterizan su paisaje... ¡quién diría esto de la “tacita de plata”, de la “claridad salada” del poeta! Cádiz es una ciudad milenaria que puede esgrimir sus logros culturales, aquellos que le otorgaron un plus de “modernidad”: no es una “tacita de plata” guardada en un armario de reliquias, condenada al poema simplón, a la coplilla que equipara “negritos”, “blanquitos” y soles

atlánticos. Sí, no carecen de ingenio dichas metáforas, y aunque pueda sentirse extrañeza por mis palabras, mi visión de esta ciudad difiere de ese tópico, ¿por qué no?⁷⁴.

Otra de sus grandes exposiciones en el 2008, “Cádiz a contraluz”, formada por unas cincuentas obras realizadas en acuarela, llenarían las salas de la Casa Pemán en la plaza de San Antonio. Un recorrido entre las vivencias y los recuerdos, que jugaban entre la luz de las azoteas y sus elevadas torres, de los amaneceres a contraluz y los hogares ocultos en las sombras que invitaban a ser descubiertos bajo un rayo de luz, como laberinto esperando ser descubierto. En agosto de ese mismo año organiza y expone en la Casa de la Provincia de Sevilla una serie de dibujos y acuarelas titulada “Sobre papel”, donde vuelve a demostrar su destreza en el uso del carbón graso y la acuarela.

Entre sus últimos reconocimientos, el diez de mayo de 2015 Agudo fue elegido académico, para formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.

⁷⁴ ANEXO I. AGUDO redacta su *Escrito de entrada para formar parte académico de número de la Real Academia de Cádiz*.

1. SELECCIÓN DE EXPOSICIONES Y COLECCIONES.

Es de considerar una selección de las exposiciones y colecciones entre el año 1970 y el presente, extraídas de la página web del artista⁷⁵:

1.1. INDIVIDUALES.

1970 - Oviedo. Caja de Ahorros de Asturias | Sevilla. Galería Moratín.

1972 - Madrid. Galería Bética.

1976 - Madrid. Galería Bética.

1978 - Sevilla. Galería Magdalena Mesa.

1979 - Las Palmas de G. Canaria. Galería Balos.

1982 - Las Palmas de G. Canaria. Galería Vegueta.

1988 - Madrid. Tabacalera, S.A. Patio de la Cultura.

1990 - Barcelona. Galería María Salvat.

1992 - Granada. Palacio de la Madraza; Sevilla. Galería Félix Gómez; Barcelona. Galería María Salvat.

1992 - Cádiz. Galería Cristal Arte.

2002 - Cádiz. Baluarte de la Candelaria; Vicerrectorado de Universidad; Galería Benot.

2003 - Alcalá de Henares. Fundación Colegio del Rey.

2007 - Cádiz. Cajasol. Colección de acuarelas de gran formato: "Cádiz a contraluz".

⁷⁵ AGUDO, Antonio. 2012. Página web del artista.

<http://www.antonioagudoarte.com/es/cronologia/> consultado el 18 de Febrero de 2016.

2008 - Sevilla. Casa de la Provincia. Retrospectiva: "Sobre el Papel".

1.2. COLECTIVAS MÁS RELEVANTES.

1973 - Paris. Sala Hispacis. "Cinco pintores de la realidad".

1980 - Quito. Galería Nacional de Arte Moderno. "El intimismo en la pintura española".

1982 - Granada. Palacio de la Madraza. "Grabadores andaluces contemporáneos".

1983 - Sevilla. Salas de El Monte. "El dibujo en los pintores sevillanos".

1985 - La Algaba. Sevilla. Museo Torre de los Guzmanes. "pintura contemporánea".

1990 - Madrid. Galería Seiquer. "Evolución y continuidad en el realismo".

1997 - Roma. Instituto Cervantes. "Pintores de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

1.3. COLECCIONES DE INTERÉS.

1970 - año de catálogo. Museo del Affiche de Varsovia.

1978 - año de catálogo. Museo Vaticano. Legado Pablo VI.

1982 - Cabildo Insular Grancanario.

1987 - año de catálogo. Calcografía Nacional de Madrid.

1988 - Tabacalera, S.A.

1989 - Caja San Fernando. Sevilla.

1989 - Rectorado de la Universidad de Sevilla.

1990 - Consejería de Obras Públicas. Junta de Andalucía. Sevilla.

1989, 1991, 1993 - Fundación Española de Municipios y Provincias (FEMP).
Madrid.

1994 - Real Maestranza de Caballería. Sevilla.

1994 - Vicerrectorado de Investigación. Universidad de Sevilla.

1996 - Basílica Menor del Gran Poder. "Viacrucis". Sevilla.

2004 - Universidad de Cádiz.

2004 - Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares. Madrid.

2007 - Cajasol. Sevilla.

2008 - Casa de la Provincia. Sevilla.

IV. ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO DEL ARTE EN SEVILLA, DESDE LA VISIÓN PERSONAL DEL ARTISTA.

Este análisis historiográfico corresponde al periodo que va desde el Barroco hasta la abstracción en Sevilla según la visión personal de Agudo. Contemplando la obra de Antonio Agudo podemos observar que no es una mimesis de los trabajos de artistas o referentes del periodo en pleno Barroco, pero tampoco es una anámnesis como forma de plasmar sus recuerdos en su época, sino que más bien puede considerarse una interpretación llevada a la abstracción desde su percepción o valoración del entorno. Cuarenta y cinco años de visión donde el contacto con el comic, con el cine y sobre todo con la fotografía marca una nueva trayectoria y apertura a nuevos caminos. Todo esto podemos verlo plasmado en los modelos pero sobre todo en el paisaje, que desde la más depurada simplificación le lleva a una mayor expansión pictórica y dibujística. Si en un principio parte de técnicas tradicionales como es el óleo, no tardaría en trasladarse a otras técnicas plásticas acrílicas. Dicha simplificación la busca también en los medios expresivos, desembocando por ello en la acuarela, que en ningún momento influye en esa reestructuración o variaciones arquitectónicas, captación de las luces, los diferentes planos y de las transparencias.

Pero lo verdaderamente característico es un hecho común que se repite en toda su obra y es la observación de una adaptación constante con los acontecimientos de su momento, por ello podemos decir que es un autor que va con el tiempo. Esto es lo verdaderamente fundamental de su obra, ese afán de ir recogiendo todo lo que le acontece, lo cual le da un valor especial a sus vivencias, su contacto directo con el entorno y al no quedarse anclado en el Barroco. En definitiva Agudo va intentando modernizar el Modernismo pero sin querer en ningún momento destacar como moderno. Es importante destacar cómo desde esta perspectiva, va trabajando siempre por series cada vez que trata cualquiera de sus temas y que desarrolla hasta la saciedad, con

un fundamento teleológico de una gran transformación estética. Agudo parafraseando a Umberto Eco: “toda obra artística se desarrolla en tres planos: lo que propone el artista, la obra que adquiere su propia vida al margen de lo que pone el artista, y por último viene el espectador que no estaba ni en el desarrollo de la propia obra ni en el inicio”⁷⁶.

Ahora bien, centrándonos en su entorno o momento histórico y estético, podemos situarnos en una Sevilla completamente anclada en el Barroco con un fuerte predominio de la curva, el dramatismo y el movimiento, dotados de una gran carga expresiva. Es sobre todo en la pintura donde se lleva al límite estos conceptos para adentrarse de lleno en un tenebrismo que juega entre el claroscuro y asombrosas perspectivas ilusionistas, sobre todo aplicadas al retrato y a los bodegones o naturalezas muertas. Una pintura que marca toda una época del Siglo de Oro y que ha sido cuna de excepcionales artistas como Velázquez, Murillo, Valdés Leal o Roelas que destacaron y marcaron todo un momento artístico pero que también anclaron a Sevilla entre lo religioso y lo costumbrista. Un costumbrismo fuertemente arraigado al populismo sevillano y que no se escapó ni siquiera a grandes literatos como Tirso de Molina que lo describe perfectamente con el burlador o libertino Don Juan.

Este fuerte anclaje en el Barroco tanto de Sevilla como de gran parte de España, generaron en cierto modo un desprecio al conocimiento durante este periodo y que es deudor de las enseñanzas que se levantan en España en las Escuelas de Bellas Artes tanto en Madrid, como en Sevilla o Barcelona. Aunque Barcelona por ejemplo pasa del románico medio gótico a un paisajismo que lo lleva a la abstracción, cosa que no ocurre tan rápidamente en Sevilla que sufre un mayor anclaje en el Barroco. Y no será hasta después

⁷⁶ AGUDO. (Comunicación personal, Febrero 2016).

de la I Guerra Mundial cuando con la republica de los años 30 haya una apertura a las vanguardias europeas, que empiezan a fijarse en otros países como París o Italia, pero siempre con una mirada muy autóctona.

Con las vanguardias se valorarían más la investigación, la experimentación y la innovación. Es en esta época donde destacarían algunos artistas como Joaquín Sainz, Carmen Laffón, artistas que empiezan a tratar la pintura y los temas como el paisaje influenciados de estas nuevas propuestas como la del artista Fernando Zóbel. Concretamente sería Zóbel quien marcaría profundamente a la mayoría de los artistas sevillanos que se adentrarían en nuevos conceptos sobre todo la abstracción. Entre las numerosas obras de Zóbel podríamos destacar las obra de “Corregidor de 1963”, “Villar del Horno de 1964” y sobre todo “La Nube Rosa de 1968”. En todas ellas se puede observar cómo muestran una abstracción pero marcadas por un soporte fuertemente dibujístico, que no dejan en ningún momento de tener referencias paisajísticas y que marca fuertemente en la obra de Agudo y en el estilo que siguieron muchos pintores sevillanos. Es curioso observar cómo en la obra de Fernando Zóbel se pueden apreciar ciertas connotaciones de Rothko, de Bacon como en la obra “Diálogo con Degas”, de Gerardo Delgado y de muchos otros artistas. Todo esto influye mucho en España y sobre todo en Sevilla, que le da una entrada a la abstracción pero desde una mirada mucho más dibujística y académica, ejemplo de ello podemos verlo en la obra de Ignacio Tovar que lo llevo a su máximo extremo. Una pintura Sevillana que aunque todavía estaba inmersa o anclada en el Barroco, gozaría de una renovación con la exposición de Zóbel y que para algunos teóricos es considerado el precursor que “enseña a pintar a Sevilla”. Él las saca del costumbrismo y los bodegones como género Barroco de la época donde la *vanitas* desplegaba todo su valor simbólico.

Agudo conoce a Zóbel cuando viene a Sevilla a la galería Pasarela con la inauguración de una exposición en 1965, atraído por una pintura no figurativa la cual le pareció llena del mismo contenido que las “viejas” figuraciones, conformadas por un envejecido realismo. Más tarde vuelve a encontrarse con Zóbel en Madrid, a raíz de la primera exposición de Agudo en la Galería Bética en 1971. A partir de aquí mantendría una larga amistad con Zóbel con el que establece una relación de conocimientos e inquietudes artísticas duradera, siendo en esta misma exposición que Zóbel adquiere uno de los grabados que colgaban de la pared sobre el que mantendrían un gratificante diálogo entre figuración y abstracción. Más tarde Zóbel se traslada a vivir a Sevilla a espaldas del estudio de Agudo, hecho que aumento sus relaciones. En 1991 Agudo participa con una de sus obras “El Flautista” en una exposición junto a Zóbel en la Torre de los Guzmanes del municipio sevillano de la Algaba. Es a partir de esta relación que Agudo pasa del Barroco puro, de Zurbarán o Velázquez, a una concepción dibujística más abstracta y como el definiría “del trapazo”. Este cambio en la pintura de Agudo, le lleva a dar un salto artístico que va desde la representación del Viacrucis a las abstracciones como la Barranca del Cobre y no es más que la síntesis del Barroco, Zóbel y la abstracción.

V. LA VISIÓN DE AGUDO EN SU INTERRELACIÓN
HOMBRE-MUNDO-VIDA.



El término 'cosmovisión' o 'visión del mundo' parte del neologismo de Wilhelm Dilthey *Weltanschauung*, para referirse a todas aquellas opiniones y creencias que tiene una persona sobre su explicación del mundo. Pero también se puede entender esta cosmovisión desde el punto de vista de una época o una cultura. Visión del mundo que parte de una experiencia vital y que puede ser intelectual, pero también emocional y moral. En cuanto a lo personal podríamos hablar de una cosmovisión idealista en Platón desde dos mundos, de la visión realista de Aristóteles, la teocéntrica de Santo Tomás de Aquino, la pesimista de Schopenhauer, la dionisiaca de Nietzsche o la existencialista de Sartre.

Desde el punto de vista de una época o momento histórico podríamos interpretar por ejemplo la visión del mundo del hombre barroco o la del hombre romántico, por sus referencias a Agudo. El hombre barroco se encontraba envuelto en una serie de circunstancias e incidencias concretas, como por ejemplo el dominio de una fuerte religiosidad, una contrarreforma y una gran firmeza inquisitorial. La desconfianza plena hacia el mundo y a las capacidades del hombre lo sumergía en una visión pesimista del mundo, cuyo desencanto lo alejaba de toda ilusión humana. De ahí que el hombre barroco tuviera una visión caótica del mundo, repleta de tensiones y con dificultades para sobrevivir.

En cuanto al Romanticismo además de que fue una tendencia o escuela artística y literaria, principalmente fue una cosmovisión o forma de entender el mundo y la sociedad, es decir, una determinada visión de la realidad que rodea al ser humano. Un intento de alejarse de la ilustración y la razón para consagrarse a los sentimientos y lo subjetivo. La revolución industrial y las innovaciones tecnológicas habían deshumanizado el mundo y

es el espíritu romántico la única forma de entenderlo a partir de la propia interioridad, desde los sentimientos y su propia expresión individual.

Es tarea de la hermenéutica interpretar estas cosmovisiones y la de recrear el mundo del autor en la mente del lector. Interpretar la visión personal del artista para poder, desde el análisis, acercarnos a su entendimiento del mundo desde su propia existencia. Una visión del mundo del artista, que desde su cultura o desde su época, englobe todos aquellos aspectos culturales que van desde lo artístico o estético, hasta los aspectos filosóficos, sociales o políticos. En definitiva una cosmovisión o visión del mundo como interrelación hombre-mundo-vida que determina esa particular filosofía del mundo desde la cual cada uno juzga todos los acontecimientos que le rodean. Desde esta manera de ver o mejor dicho, desde esa visión artística totalmente inmersa en un panorama cultural y social de una Sevilla Barroca, Agudo hace del arte su vehículo de expresión y que le permite plasmar esta visión tan personal del mundo.

Hombre-mundo-vida, desde donde un yo personal se encuentra anclado en un momento histórico y cultural para vivir su particular experiencia personal. En esta trilogía es donde Agudo se presenta y representa, no solo desde lo intelectual sino también desde lo social o cultural y que lleva implícito una gran carga emocional producida por las propias y particulares experiencias con el mundo. Un mundo que desde ese ambiente barroco sevillano han conformado su cosmovisión individual. Es esta la tarea hermenéutica que apoyada en el análisis de su obra puede recrear desde la interpretación de su particular visión del mundo el contenido filosófico de la vida y obra de Agudo. Por ello es la visión del mundo la que tiene el contenido filosófico, a la cual se pretende sacar partido en una dicotomía entre lo inconsciente y lo consciente.

Es importante destacar cómo esta visión del mundo de Agudo es en todo momento una visión racional. Hecho que podemos ver tanto en sus dibujos realizados con un gran dominio del carboncillo y la utilización de trapos, pero que también podemos observarlo en la racionalidad de las estructuras realizadas por fuertes planos de contraste y luz hechos con acuarela de la ciudad de Cádiz. Y es precisamente en Cádiz donde se aprecia, con mayor espíritu, esta racionalidad pura, jugando con fuertes planos de contraluz para mostrar unas estructuras que dibujan las azoteas de la ciudad y que en ocasiones nos acercan al cubismo. También podemos apreciarlo en la serie de las riberas del Guadalquivir donde busca un reencuentro con la naturaleza, pero no desde una mimesis arraigada al estilo clásico con tradición barroca sino que, alejándose de ella, se encuentra con una visión del instante y de la luz que retornan sobre si mismas para mostrarnos cómo el paso del tiempo juega un papel primordial. Pero donde mejor podemos apreciar esta visión del mundo, es con el descubrimiento de América por Agudo, este nuevo escenario abre todo un abanico de posibilidades tanto técnicas como expresivas, aunque es la acuarela su principal exponente.

Precisamente en los paisajes de Conil y su encuentro con la América profunda es dónde Agudo encuentra esa visión inestable, catastrofista y potente del mundo. Una visión personal del mundo que le lleva a buscarla desde los negros y los oscuros, encontrándose en esa dicotomía entre lo catastrófico y la belleza. Esa visión inestable, terrible y catastrófica del mundo, no le lleva a un ensimismamiento negativo, sino que partiendo de ella despliega toda su razón creativa hacia su personal búsqueda filosófica. Desde esta visión sombría del mundo, de nuestro mundo, Agudo comparte sus sombras hasta inquietarnos. Pero paralelo a este interés por el paisaje, visión inestable del mundo, nunca deja apartado la representación de la figura

humana individual. La figura humana que aun estando siempre representada bajo un halo de oscuridad o penumbra, influencia barroca, guarda siempre una visión mucho más optimista y que deja en el espectador una sensación de angustia e inquietud.

En este binomio entre una visión inestable y otra más optimista se mueve todo el pensamiento de Agudo, una correspondencia entre lo terrible que puede llegar a ser el mundo y la belleza aparente o entre lo terrible aparente y la belleza oculta por descubrir. En este sentido el propio Agudo reflexiona sobre algunas definiciones sobre arte y la relación entre lo terrible y la belleza:

El poeta austriaco Rilke en la primera elegía de Las *Elegías de Duino* haría la siguiente definición: "La belleza, ese grado de lo terrible que aún podemos soportar"; que enlazaría con la definición del santo misógino, gran esteta, "El arte es la recta razón de las cosas factibles", y que, a su vez refleja la pintura de Zóbel; más todavía, el juicio de Nietzsche "El arte es el único engaño que se sacraliza", y que nos lleva a Gadamer, en su concepto de la verdad del arte, que consiste en que "el espectador encuentra algo en la obra que contempla, y en ese algo se encuentra a sí mismo". Lejos de la impostura, pues la "mentira" nietzscheana convierte en creíblemente sagrado "lo terrible" de la existencia. Por eso, el arte es un órgano especial de comprensión de la vida, porque en sus confines entre el saber y la acción la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría, ¡al discurso! Para finalizar la definición más bella y estremecedora sobre la muerte, con el párrafo que Foucault finaliza *La arqueología del saber*: "El discurso no es la vida, su tiempo no es el vuestro; en él, no os

reconciliaréis con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios (el arte) bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que Él”⁷⁷.

⁷⁷ AGUDO. (Comunicación personal, Febrero 2016).

VI. ANÁLISIS PSICO-ESTÉTICO POR ETAPAS DE SU OBRA.

1. PRIMERA ETAPA (1971-1977).

La primera etapa en la obra de Agudo la podemos considerar comprendida entre los años 71 al 77. Los años anteriores al 71 son un periodo de formación y aprendizaje del artista, en los que se producen su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes en el 62 y una educación barroca a partir de su visión de la pintura a través de Zurbarán y Murillo, e incluso del descubrimiento de Velázquez en la exposición de Madrid.

Es fundamental recordar su participación como dibujante en el taller de su padre, el cual le abriría todo un campo de las artes gráficas, pero no menos importante es su amor por el dibujo, hecho que se reforzaría a partir del 68 al abandonar el taller familiar y crear su propio estudio gráfico para dedicarlo al dibujo publicitario. Durante estos años viaja a París, visita numerosas exposiciones, sobre todo la de Picasso que le marcaría en su pensamiento, y le dio un impulso revitalizador para transformar el barroco sevillano, lo que busca incansablemente hasta sus primeros años de profesor. En definitiva superar ese barroco sevillano donde estaba la contrarreforma, época postridentina del catolicismo. Es a partir de este acontecimiento donde podemos establecer una primera etapa del artista precisamente a partir del año 1971 con el ingreso como profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Haciendo un análisis de sus obras, podemos observar cómo en esta primera etapa que parte principalmente de una búsqueda constante de la construcción, comienza con una técnica depurada del óleo y que más tarde aglutinaría este con barniz *Dammar* para mezclarlo con el temple al huevo y obtener así una técnica mixta que daría como resultado un óleo magro. En esta primera o temprana búsqueda, podríamos decir que rompe con esa etapa protobarroca, sobre todo pintando paisajes del natural. Esta técnica, junto a los carbones grasos, le permitiría explorar un

expresionismo renovador como por ejemplo los retratos a carbón de su hija. Utilización del carbonillo pero con un incondicional seguimiento del barroco.

Cuando dibujo quiero esa potencia, esa fuerza de la figura humana diciendo algo sobre su constitución en el mundo y eso es lo que encuentro en el barroco, por ello el irlandés Bacon lo vio y pintó el fin del hombre⁷⁸.

Entre 1971 y 1977, Agudo está en la escuela superior de las Bellas Artes. Es curiosamente durante esta época de aprendizaje con la pintura al óleo y los temas paisajísticos en la sierra norte de Sevilla, donde se produce ese encuentro con el carbón y que le daría impulso hacia una modernidad, siempre dentro del dibujo y sin dejar plenamente sus raíces barrocas. Podemos decir que en esta primera etapa de búsqueda, es donde aparece una primera visión más expresiva e inestable del mundo, tal como lo describiría Hernán Cortes en el escrito que hizo para la recepción de Agudo en la Real Academia. Pero no hay que olvidar que Agudo seguiría con una visión muy anclada al barroco y que supone su punto de partida, tal como explica en el siguiente texto:

Cuando yo salgo de las Bellas Artes como estudiante en el 67 me propuse una continuidad y revitalización del barroco sevillano. Hecho que se mantiene más bien, más que menos, durante las etapas de profesor primera y en esos momentos apenas si tenía contacto más que con pintores que pretendíamos lo mismo, la visión esa antigua de lo antiguo como sólido y ya después de esto ya no hay nada más. Tenía una relación muy escasa con los pintores contemporáneos y coetáneos míos, de los que estaban en la ciudad que ya estaban en las vanguardias y con los que no tenía relación ninguna o escasísima. Pero cuando ya salgo de las

⁷⁸ AGUDO. (Comunicación personal, abril 2016).

bellas artes, me empiezo a implicar con ellos, con bienales donde los invito y me adentro en un mundo más próximo a mí, con artistas como por ejemplo Félix de Cárdenas, acercándome con pintores de mi edad e incluso más jóvenes. Una etapa fundamental en la ruptura con las bellas artes que al relacionarme a partir de la política con pintores, grabadores y grafistas me hace ver el mundo pictórico mucho más amplio y eso forma parte de mi evolución fundamental. Me involucro en el Monte de Piedad y en la organización de las bienales de pintura en la calle con los jóvenes en los años 80 antes de regresar a las Bellas Artes en el 87, en definitiva una gran actividad como organizador que me pone más próximo a la modernidad. Esta relación con dichos pintores la consideraba de forma especial puesto que no estaban en la pureza del arte. Al darme cuenta del error que cometí al excluirme de ese grupo más propicio a mí por mi capacidad de ver el mundo y sobre todo por mi condición de modernidad de finales de los 80 ⁷⁹.

Esta primera etapa de búsqueda apoyada en ese deseo revitalizador del Barroco se ve fuertemente marcada con la salida de la Facultad de Bellas Artes. Acontecimiento que marcaría realmente su vida y que reconduciría ese abandono del Barroco hacia un expresionismo que concretamente descubriría con el carbón graso, aplicados con trapos y muñequillas, una técnica que mantendría a lo largo de toda su vida. Son diez años fuera de la docencia y que podríamos considerar como la segunda etapa en la obra de Agudo, una época que dedica sobre todo a realizar grabados y organizar tanto bienales como concursos. Etapa convulsa y cargada de cierta agresividad como enfado ante el mundo y que le lleva a redirigir tanto la mirada como la técnica; una técnica que le permite plasmar dicho enfado reflejado en los trazos, las manchas y la expresividad.

⁷⁹ Ídem.

Para Agudo el barroco es la fuente de su aprendizaje, no solo técnico o formal, sino de concepto, un catolicismo revitalizado por el concilio de Trento, claroscuro de la luz metafísica, la luz de la física que da el claroscuro que en la Andalucía de Zurbarán era representada por la luz de la vela. Un salto de la metafísica postridentina del Barroco al aburguesamiento de la vela de Zurbarán. Un barroquismo precursor de grandes pintores como Murillo o Velázquez en la Sevilla, que como describiría el historiador Antonio Domínguez Ortiz, brillaba en una época de gran economía y crecimiento social, capital del mundo durante los siglos XVI y XVII, hasta que la peste de 1640 acabase con todo su esplendor.

2. SEGUNDA ETAPA (1977-1987)

Ese importante acontecimiento en la vida de Agudo, bajo el cual tiene que abandonar la escuela como profesor en el 77, puede considerarse como la segunda etapa que concluiría con su reingreso en la escuela en el 87. Pero no podemos olvidar en esta etapa su primer viaje o contacto con América y que tanto influyó en su vida y obra.

En esta época, aunque sigue con las bienales y con el grabado, América es fundamental en su obra. Aún no rompe con esa estructura de concepto y de técnica de un cierto costumbrismo o pintura costumbrista que en vez de ser personajes sevillanos, son personajes guatemaltecos y que empieza en el 77 acabando con el descubrimiento de América, en el paisaje abrupto de Iguazú. Una época donde pintura y arte no le importaban tanto y lo que quería era vivir y eso se lo encontró con posibilidades de reflejarlo en América. Después se instala con su mujer Pilar en el sur de México y mientras ella trabaja como antropóloga, él se dedica a pintar. Será el inicio de la Barranca del Cobre y los paisajes de San Cristóbal de las Casas al amanecer.

La importancia de América en Agudo, queda reflejada en dos de sus reflexiones:

Yo descubro América y en ella encuentro lo que no encuentro en Sevilla. Encuentro la naturaleza vigorosa, la grandiosidad del paisaje, lo catastrófico del paisaje y el humano como vive en todo esto. Y es posible en el sur de México, Iguazú, y la Barranca del Cobre. No es algo que encuentre y nada más, sino que viene de una búsqueda. Uno siempre busca, no encuentra. No es que viaje a México y me encuentre el paisaje, sino que uno va buscando y es en América que lo encuentro, algo a la vez tan espantoso y tan estupendo. Es curioso que justo cuando vuelvo a América tras romperse las relaciones con la embajada en 79 ya no regreso hasta el 85 cuando el terremoto que arrasa aquella ciudad y que vuelvo para realizar una bienal de arte seriado. En esta época, América es fundamental, pero es cierto que sigo con las bienales, con el grabado. Una época donde la pintura y el arte no me importaban tanto y lo que quería era vivir y eso lo encuentro con posibilidades de reflejarlo en América. Pretendía ser autónomo, era maravilloso, pero lo sublime no se encuentra aliándose a una galería⁸⁰.

Bien es cierto que salido de las Bellas Artes, hay una etapa de transición entre los 82 y 84. Una etapa de rebeldía que tiene su punto de partida con la exposición de dibujos que realiza en la galería Vegueta de Canarias. En esta realiza los dibujos de músicos y vende su obra al completo. En esta misma época es cuando viaja a Sanlúcar de Barrameda donde se convoca el primer concurso de dibujo de Rafael de Penago convocado por Mafre y donde presenta el dibujo autorretrato afeitándose. Queda finalista, recibe su diploma

⁸⁰ Ídem.

conmemoración y es alagado por Leandro Navarro y José Hierro, miembros del tribunal.

En el 87 aparece el primer toque de atención de ruptura con el costumbrismo que se hace verdadero en los jardines de Cristina en Sevilla cuando dibuja “la niña en el tobogán”, pero es sobre todo en Sanlúcar de Barrameda donde se hace sólida esa ruptura con una colección de dibujos con temple al huevo sobre papel y en la que aparece la obra “perros en la playa”. Se puede decir que con esta obra rompe por completo y es, verdaderamente, donde se afianza esa ruptura con el barroco clásico. Todo esto tiene una relación fundamental con lo que más adelante enlazaría con las grandes acuarelas de la Barranca del Cobre.

En Sanlúcar lee la convocatoria de un concurso y decide concurrir con un autorretrato afeitándose. Esto le lleva a realizar todo un momento de dibujo al completo retomando el carbón graso (barras de carbón aglutinado con petróleo que daban una intensidad impresionante y que se parecía a las aguadas de los arquitectos). Esta técnica sobre papel la retoma concretamente con los dibujos de su hija, el perro en la playa y los autorretratos afeitándose, así como una serie de dibujos que él llama “Las Manuelas”. Manuela es una discípula muy querida por su mujer Pilar. Manuela Cantón tenía una gran personalidad y un rostro muy significativo y marcado, digno de ser plasmado en sus dibujos, no era una mujer bella, pero sí era realmente atractiva plásticamente y de la que realizó una docena de dibujos, con ese carbón grasiento y a veces con una punta de tierra de siena o sanguina, donde el color se suma al carbón grasiento obteniéndose una especie de conté de terciopelo azul. Agudo aplicaba el carbón grasiento haciéndolo polvo con una lija y aplicándolo con una muñequilla de algodón (cosa que no se podía hacer con el carboncillo tradicional, porque es muy

inestable). Para conseguir un negro puro había que aplicar el carbón directo y con un difumino grueso le sacaba las transparencias. A partir de Agudo otros artistas adoptaron este procedimiento e incluso los profesores de Bellas Artes empezaron a usar el carbón en polvo en sus clases. Esta técnica se parece conceptualmente a la acuarela, puesto que hay que ir pensando en todo momento, puesto que cuando se aplica ya no se puede volver hacia atrás.

Con estos dibujos de Manuela, Agudo iba buscando una singularidad temática o visión del mundo, donde escoge el mundo femenino a través de Pilar y de las Indias guatemaltecas. Lo femenino como algo singular, otra visión que no es la masculina y que tiene que ver mucho con ese fin del mundo, la grandeza que queda del mundo. Todo esto es un continuo en la obra de Agudo que llega hasta la obra del Viacrucis, una etapa que va enlazando con continuidad hasta el presente.

Después de Sanlúcar ya se había integrado en la organización de las bienales, concursos y exposiciones con el Monte de Piedad. Ya estaba integrado con los artistas modernos que estaban despuntando como Ricardo Cadena, Patricio Cabrera, Curro González, etc. y organiza con Paco Molina una serie de exposiciones que se dan en lo que hoy se llama “Pasaje Paco Molina”, donde Agudo es piedra fundamental de todas estas bienales y exposiciones, hasta su regreso en el 87 a las Bellas Artes. Durante estos años, tanto Agudo como Paco Molina tenían previstas una serie de bienales (86, 88, 90, 92). Con motivo de ello Agudo viaja a Nueva York para organizar la siguiente bienal, invitando a unos artistas neoyorquinos. Esto se frustró en la primera bienal del 86 con artistas como Rufino Tamayo.

Con estos dibujos de autorretratos y los perros en las playas en Sanlúcar, se encuentran también los dibujos de personajes guatemaltecos

realizados todos antes del reingreso en las Bellas Artes. Por estas fechas ya había regresado a las Bellas Artes y vende el taller de grabado, más o menos un par de años después, debido a su dedicación plena a la docencia.

3. TERCERA ETAPA (1987-1995)

La segunda etapa se acaba cuando reingresa en la escuela en el 87. Se abre una tercera etapa a su regreso como profesor, donde ya va dejando las bienales y el tema del grabado, para dedicarse a la docencia y a la tesis doctoral, compaginándolas con la pintura y el dibujo. Realiza la colección de dibujos de Manuela.

Tras varios años sin dibujar surge esa etapa como dibujante, eso sí siempre desde la figura humana y es donde podemos contemplar esa serie de retratos de los años 90, donde se van mezclando su visión de América y el retrato por encargo. Nunca hay que olvidar que Agudo trabaja por series, para explorar sus máximas posibilidades. Por supuesto que si la segunda etapa era mucho más convulsa y más novelesca, esta tercera se queda mucho más intimista y personal, pero forma parte de los altibajos del artista. Un regreso a la docencia en el que dedica a dar clases de pintura, pero que en ningún momento le hace abandonar su desarrollo artístico, donde realiza una serie de retratos de allegados como exploración dibujística donde huye en todo momento del más puro concepto académico.

Pero realmente existe cierta continuidad entre esa segunda etapa convulsa y una tercera etapa aparentemente más relajada, pero con esa visión inestable del mundo. Esa visión inestable, catastrofista y potente del mundo que descubre en el 89 en el paisaje de las playas de Conil en Cádiz. Los acantilados de Conil conforman esos desconcertantes pero increíbles días

sombríos, nublados y borrascosos que están a su espalda para plasmar toda una proyección ideológica. Aunque en esta etapa realiza pocas exposiciones, tan solo en el 88 en la Galería María Salvat de Barcelona o en el 90 con los paisajes sobre la sierra norte de Sevilla, es en el 92 donde realiza una de sus mejores exposiciones sobre la serie de Conil organizada por la universidad de Granada, en el Palacio de la Madraza. Con motivo de ello se edita un catálogo llamado “El Paraíso Perdido”, colección que titula a partir del poema de Milton donde se puede comprender esa visión del mundo de Agudo y que hace referencia a una epopeya acerca del mal y el sufrimiento en el tema bíblico de la caída de Adán y Eva. Milton se pregunta en este poema el por qué un Dios bueno y todopoderoso permitió la caída cuando le hubiera sido más fácil evitarlo. En este poema se puede apreciar la diferencia entre cielo e infierno, pero no como espacios físicos, sino como estados de ánimo.

La Tierra estaba ya creada, pero,
cual embrión inmaduro, sumergida
en las aguas aún no aparecía;
un océano inmenso se extendía
sobre su faz, mas no inactivo, sino
dotado de un prolífico humor
caliente que ablandaba todo el globo,
y haciendo a la gran madre concebir,
saciada de una vital humedad;
entonces dijo Dios: “Vosotras, aguas
de debajo del cielo, recogeos
a un lugar, y aparezca tierra enjuta”.
En seguida se yerguen las montañas
inmensas, y sus anchas y desnudas

espaldas emergen hasta las nubes;
sus cimas alcanzan el firmamento.
Cuanto más se elevan los turgentes
montes, tanto más se hundía un vacío
fondo, ancho y profundo, un espacioso
lecho para las aguas. Hacia allí
corrieron precipitadas y alegres,
enrolladas cual gotas sobre el polvo
se aglomeran en el seco suelo;
unas se alzan cual muros de cristal
o empinados picachos, por la prisa (...)
así el cúmulo acuoso, ola tras ola,
rodaba hacia donde encontraba paso,
torrencialmente si era un principio,
con un reflujo suave si era llano;
ni rocas ni colinas lo paraban;
pues por debajo tierra o en circuito
amplio, errando por serpentinadas vueltas,
el camino se abría o sobre el cieno
empapado surcaba hondos canales;
todo fácil, antes que Dios mandase
que el suelo se secara, todo excepto
las riberas entre las que los ríos
ahora trazan sus cauces arrastrando
su perenne y líquida corriente.
Al lugar seco Dios lo llamó tierra,
y a la gran cavidad donde habían
confluído las aguas, llamó mar...

Del primer hombre la desobediencia,

y del fruto del árbol prohibido,
cuyo mortal sabor la muerte trajo
al mundo, y todas las miserias,
con pérdida de Edén, hasta que un Hombre
nos restaura y nos devuelve
la gozosa morada...

John Milton

En base al poema de Milton, Agudo se encuentra con una nueva visión de la naturaleza. Agudo describe el poema de Milton y su visión personal de la naturaleza en la introducción del catálogo de su exposición en el Palacio de la Madraza de la Universidad de Granada:

La humanidad descubre el universo arañado y pintando los muros de su religiosidad primigenia; la naturaleza vigorosa alienta las emociones de sus animales más elaborados, abriendo los cauces que recrean la vida y el arte en su totalidad turbadora, trazando el nexo entre ellos como refrendo de su vitalidad inagotable. Libre de pecado, pero subyugada por la Tierra esplendorosa y fuerte, recorre su piel mientras fija la mirada en el firmamento que la conduce durante miles de años y de kilómetros; talla y “araña” los ritmos cíclicos sobre superficies que serán conformadas en esa religiosidad por la concepción uterina del cosmos. Las vulvas que jalonan el largo trayecto paleolítico transiten en su rotundidad simbólica la visión unitaria de la creación; el hombre recrea el mundo mirando a través de la vagina y exterioriza sus emociones mediante la comprobación de la verdad; el misterio de lo oculto es luz intrínseca, y la revitalización del universo (de los días, de los astros, de la caza, del sol) obedece al flujo-reflujo del seno materno como materia que se ordena a sí misma e inteligencia que surge del interior. Lejos de la abstracción-abstrusión que piensa el caos como desorden e irracionalidad, la humanidad troglodita recoge los frutos de la Tierra ordenando su propia

mente el ritmo que marcan las señales del universo; “la santidad de lo femenino”, la sacralidad de la inmanencia en su propia regularidad cíclica. El cosmos y el útero, en su equivalencia creadora-re-creadora, alimentan el espíritu que proyecta las imágenes de su vitalidad como refrendo de esa verdad, ahí que “materia” y “espíritu” fuesen ámbitos compartidos por las emociones, o acaso, un mismo concepto que definiese la propia vida y los signos que la simbolizaban; verdad y sobrenaturalidad formaban un todo que refería a la feminidad de la creación.... El paraíso que perdimos nunca existió, el que matamos no puede ser recreado mirando hacia un futuro que no existe⁸¹.

Esta serie sobre los paisajes de Conil y fruto de un enorme trabajo comprendido entre los años 89 y 91 es más bien como un intermedio depurativo de toda la etapa anterior, donde se puede contemplar toda una evolución artística del paisaje en la pintura de Agudo, que tiene como punto de partida el tríptico “perro en la playa” de Sanlúcar de Barrameda.

En esta época también viaja a las cataratas de Iguazú, una etapa de búsqueda donde recupera el paisaje sombrío, abrupto y de gran naturaleza. En esta vuelta a América y antes de Iguazú, en el 89 de la mano de su mujer Pilar a la zona del sur de México, ya no a Guatemala, ve en San Cristóbal de las Casas en la propia zona cultural maya. Realiza una serie de paisajes, una estupenda colección y lo culmina con un importante tríptico con grandes manchas de color. Es concretamente por esta época cuando realiza las primeras acuarelas de los mercados indígenas del sur de México así como una serie de apuntes sobre el terreno que luego en el estudio le vale para realizar una serie de obras con técnica mixta de acrílico y temple. No es hasta

⁸¹ GUZMAN, María. *El paraíso perdido*. Antonio Agudo. (Exposición celebrada en el Palacio de la Madraza, Universidad de Granada, de Marzo a Abril de 1992). Edita Secretariado de Extensión Cultural, Universidad de Granada. Granada, 1992.

que realiza el Viacrucis cuando emplea completamente con acrílico y abandona la técnica mixta de óleo y temple. A partir de aquí solo utilizaría el acrílico, siendo esta técnica con la que acomete la obra de Iguazú, hasta desembocar más tarde de pleno en la acuarela.

Una tercera etapa en la que sigue habiendo esa agresividad pero no con el enfado puesto que quizás la técnica no lo permitía, y que requería pintar más y no abusar tanto del “churretazo”, tal y como lo definiría Agudo. En esta etapa se puede ver claramente esa visión barroca y romántica del mundo, es decir, entra en una etapa romántica del neorromanticismo. Por ello se le ha considerado a Agudo en ciertos aspectos un neorromántico:

Ya no veo el paisaje con la inmediatez del pintor de caballete con paleta en mano y el objeto paisajístico por delante, como lo tenía al final de los 70. Ahora veo el paisaje como una recreación de este a través de esa visión sombría neorromántica y barroca. Busco una renovación de lo antiguo, pero ya modernizado por el expresionismo y el romanticismo. Es una etapa donde estaban los pintores barrocos sevillanos y por otro lado los modernos que estaban en contra de la escuela de las bellas artes. Entre estos modernos se encontraba Carmen Laffón que fue profesora de la escuela en la última etapa. Mi relación con Carmen Laffón, Paco Cortijo, Félix de Cárdenas, Rolando Campos, Santiago del Campo, el grabador Manolo Castaño o Paco Cuadrado de la estampa popular, eran en definitiva excelentes artistas pero que estaban en contra de las bellas artes, de la formación que se daba en la escuela, pero que tenían una fuente estructural como pintores sevillanos. Cuando yo regreso a las Bellas Artes en el 87, lo que intento es limpiarla y es cuando me despiden junto a Manuel Álvarez Fijo y Carmen Laffón. Cuando ya regreso más tarde a las Bellas artes intento reivindicar todo esto no desde el punto político ideológico, sino desde el punto de vista funcional y artístico

introduzco el papel en los bodegones, desaparecen los bodegones antiguos y le doy un impulso de enseñanza contemporánea en la pintura, dibujo y grabado, incluso ya sin ser profesor de grabado sigo impulsando este de mi visión del grabado producido en mi taller montado en el estudio. En definitiva se puede entender cómo es fundamental mi misión en cuanto a mi salida, del porqué salgo, mi desarrollo esos diez años y el regreso desde donde tirar todo por la ventana, pero pintando y dibujando, no organizando manifestaciones en el patio de la facultad⁸².

Resumiendo: Conil, vuelta a América al sur de México, donde ya son paisajes más racionales y se puede apreciar una cierta arquitectura que no había antes, luego va a Iguazú donde no hay arquitectura, en esta encuentra abstracción y romanticismo, sobre todo abstracción. Sigue con los dibujos de personas. En esta etapa se hace fundamental el Viacrucis y se mete de lleno en Cádiz.

4. CUARTA ETAPA (1995-2014)

Etapa de reflexión y de muestra de su trabajo. A finales de los 90 ya como titular de la universidad y encargado de dibujo, realiza la serie de dibujos titulados “academia”, una serie de modelos desnudos fundamentalmente transformadora en cuanto al dibujo, retomando la técnica del carbón graso que ya había iniciado en el 72 y con los que realiza los dibujos de su hija. En el 96 Hernán Cortés le sugiere realizar la serie “Cádiz a contraluz”, pura racionalidad a la que dedica tres años buscando captar el contraluz, en una visión más oriental y más cubista. Luego realiza la serie “la ribera del Guadaira” ya fuera de toda racionalidad. Aunque mantiene la estructura se adentra en un desarrollo de pura abstracción del paisaje, pasa de una

⁸² AGUDO. (Comunicación personal, abril 2016).

racionalidad de las azoteas de Cádiz a la abstracción paisajista de la Ribera de Guadaira para pintar las aguas interesado en lo acuático; lo acuático por lo femenino. Con lo acuático como elemento simbólicamente ligado a lo femenino, vuelve a retomar esa visión del mundo femenino, un mundo acuático donde la vida fluye y donde tiene tanta importancia el líquido amniótico como medio de interacción que hace posible la vida.

Es en esta etapa, precisamente a partir del 2002, cuando se dedica a realizar exposiciones donde combina los dibujos de modelos con paisajes estructurados y llevados a la abstracción. Exposiciones sobre las Riberas del Guadaira en Sevilla, exposición sobre Conil, las series de Iguazú de sus viajes al norte de Argentina que tienen el mismo enfoque que Conil, también los paisajes del sur de Brasil, de Chiapas en el sur de México que expondría en la Universidad de Cádiz en la Galería Benot y en el Baluarte de la Candelaria que exhibe en la Fundación del Colegio del Rey de Alcalá de Henares. En el 2007, inmerso en la acuarela, expone la serie titulada “Cádiz a contraluz” en la Fundación Cajasol, en la casa Pemán de Cádiz. Y en el 2008 hace una exposición donde muestra una serie de dibujos, pinturas y acuarelas titulada “Sobre el papel” en la Casa de la Provincia de Sevilla.

Mientras tanto siguen durante varios años sus viajes a San Cristóbal de las Casas al sur de Méjico y sigue realizando bocetos y dibujos de los mercados indígenas, lo que más tarde enlazaría con la Barranca del Cobre, acuarelas para las que comienza aprovechando las manchas realizadas en San Cristobal de las Casas. En 2010 expone en el Museo de Arte Contemporáneo de Alcalá de Guadaíra y en el 2011 entrega el retrato de D. José Manuel Romay Becaria, presidente del Consejo de Estado.



VII. ANÁLISIS DE LA OBRA POR ETAPAS.

1. ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO.

Este análisis engloba toda la obra completa de Agudo por lo que no sería correcto individualizarla por etapas, y si hacemos un análisis historiográfico en su obra y vida, tendríamos que centrarnos plenamente en el Barroco Sevillano. Un Barroco que no hubiera sido posible sin la *terribilitá* de Miguel Ángel y ese carácter terrible o amenazador con los que dotaba a sus modelos de una aparente vida. Una cualidad que le llevo a destacar la mirada penetrante de sus personajes junto a una musculatura bien definida, incluso exagerada en cuanto a proporciones en algún momento, y un aumento del cuerpo con respecto a la dimensión de la cabeza que las convertía en figuras imponentes con una gran carga espiritual. En este sentido ese atributo manierista de Miguel Ángel hacía que sus personajes tuvieran una impetuosa tensión anatómica, claro está desde un profundo estudio y que utilizaría para transmitir todo un movimiento contenido de los modelos representados fuera de todo clasicismo más centrado este último en la simetría.

Este rasgo o cualidad artística tan personal en Miguel Ángel fue nombrado por sus contemporáneos como manierismo y que también fue atribuido a otros artistas como el Greco, los cuales partiendo de las composiciones clásicas en sus modelos daban un avance al Renacimiento que más tarde daría apertura al Barroco. En definitiva, desde la *terribilitá*, el manierismo le daba espiritualidad a las composiciones clásicas que no tenían los personajes del Renacimiento y abría las puertas del Barroco.

En este análisis quizás no sea necesario profundizar en todas las características que dieron lugar al Barroco ni tan siquiera al Renacimiento, pero sí entender cómo sucedió ese periodo de transición entre la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna. Habría que empezar por recordar la

escolástica europea de los siglos XI al XV que dominó todo el medievo sumida en una incesante búsqueda por comprender la revelación religiosa del cristianismo, una teología filosófica dominada por unas escuelas catedralicias y que tan solo se centraban en los textos antiguos de la Biblia como fuente de conocimiento. Frente a esta surge toda una actitud ética y filosófica con el fin de dotar de nuevos valores a los seres humanos y que acabarían en un antropocentrismo racionalista opuesto a cualquier religión teísta, lo que es lo mismo contraria a cualquier dogmatismo o pseudociencia que buscaba afirmaciones sobrenaturales y de atribuirle un carácter mágico y sobrenatural a determinados sucesos como fueron las supersticiones. Esta nueva búsqueda filosófica, no teísta de la vida, es lo que se llamó humanismo, un movimiento intelectual creyente en una humanidad que apuntaba a la racionalidad frente a los dogmas para entender el mundo. Así, frente a las escuelas religiosas escolásticas surgen nuevas escuelas educativas y culturales sobre todo a partir del siglo XV mucho más humanistas que se centraban en aspectos como la historia o la poesía entre otras, en definitiva se apelaba a una filosofía moral de la vida o visión del mundo siempre desde la razón humana.

Por ello, tras el geocentrismo o el teocentrismo medieval surgen una serie de cambios culturales, políticos y sociales muy importantes que desembocarían en una cultura antropocéntrica de la edad moderna. Se daría todo un proceso de humanización no solo como transformación y evolución del ser humano, sino que también se humanizaría la naturaleza. Esta transformación, fundamentalmente psíquica, en la inteligencia y el pensamiento abstracto, llevaría a la conciencia humana, desde una mayor libertad, a desarrollarse considerablemente en sus manifestaciones psicológicas y culturales. En este sentido, la cultura que había sido acaparada

por la cristiandad durante la Edad Media, iría perdiendo protagonismo para dar paso a esta humanización que situaría al hombre y sus creaciones como centro de todo. A partir de este momento, el ser humano se convertiría en el principal protagonista, dando apertura a todo un movimiento intelectual apoyado en la filosofía, la filología y la cultura, esta última concretamente es la que favorecería la creación artística.

Este humanismo se iba a desarrollar en Europa, sobre todo en Italia, como un movimiento filosófico intelectual y cultural más conocido como Renacimiento y que originaron toda una transformación tanto social como ideológica. En este nuevo escenario, el humanismo renacentista partiría de una búsqueda de la antigüedad clásica con Cicerón como modelo y se centraría en el antiguo humanismo griego para desembocar en el Barroco.

Pero hay un hecho esencial para que se diera esta humanización y es la fragmentación de la cristiandad occidental en pleno siglo XVI. Los abusos de la iglesia católica motivaron el surgimiento de una reforma de la teología con Erasmo de Rotterdam y el protestantismo de la mano del monje agustino Martín Lutero. Con el fin de poder detener y responder a estas corrientes protestantes el Papa Paulo III convocaría entre los siglos XVI y XVII el Concilio de Trento implantando la contrarreforma en un concilio ecuménico y generalizado a toda la cristiandad. La crítica a la cristiandad ejercida por Lutero y Erasmo fueron fundamentales, si el primero fue más superficial, el segundo arremetería con mayor profundidad contra la cristiandad marcando la verdadera reforma. Fue precisamente Erasmo de Rotterdam quien da apertura al humanismo al defender los valores y dignidad de los seres humanos, que como seres libres tenían total capacidad para escoger o decidir en su acercamiento con Dios. Lutero en cambio, aun compartiendo esa crítica, no estaría totalmente de acuerdo con Erasmo, él pensaba que todas las

decisiones del ser humano siempre estaban marcadas por el pecado y la maldad, en este sentido no se centraría tanto en el humanismo y se dedicaría de pleno a la reforma. Estas corrientes filosóficas, tanto humanismo como las reformas luteranas, calvinistas y anglicanas, darían apertura a la contrarreforma católica para imponerse al protestantismo y restaurar el catolicismo impulsando nuevas órdenes religiosas como los capuchinos y los jesuitas entre otros. Esta contrarreforma que surge para combatir la difusión del protestantismo, junto a la ilustración, fue determinante para que se desarrollase el Barroco como periodo artístico y cultural.

A partir del concilio de Trento se desaprobaban todas las reformas protestantes y para su afianzamiento se propuso una renovación de los ritos religiosos, sobre todo en lo que a las artes se refiere. Para ello se establecieron unas reglas o cánones para la representación de las imágenes sagradas, los cuales tendrían que seguir a rajatabla todos los artistas de la época. Como la iglesia protestante destacaba por su carácter iconoclasta en cuanto a destrucción de las imágenes sagradas, la iglesia católica tenía que oponerse a esta con una renovación tanto iconográfica como iconológica. En estas pautas impuestas por la iglesia católica, la Virgen María sería una de las protagonistas, hecho que recriminarían los protestantes que seguirían defendiendo la superioridad de Cristo. Para resaltar esta nueva consideración de María, la iglesia católica establecería las representaciones iconográficas sobre la Virgen María. Ejemplo de ello sería la necesidad de representarla con un color de pelo determinado, al igual que unas formas características de los ojos y las cejas, los labios redondeados y la nariz al igual que la cara debían de ser un tanto alargada, lo mismo ocurriría con manos y dedos.

Con estos cambios, la iglesia católica buscaría mayor grandiosidad y complejidad en oposición a la sobriedad de la protestante, más austera en su

decoración. Y es aquí donde el arte barroco tuvo un papel fundamental como expresión estética de la contrarreforma para levantar ese debilitamiento de la iglesia tras la guerra de los treinta años de mediados del siglo XVII y amortiguar los avances del protestantismo.

Una vez entendido cuales son las causas principales por la que surge el arte barroco en Europa, podemos comprender mejor la aparición en los siglos XVII y XVIII del barroco sevillano. En lo que a España se refiere y precisamente durante la segunda mitad del siglo XVI hay un cambio demasiado radical que lo llevaría de un antropocentrismo hacia un cristocentrismo místico y ascético que desembocaría en toda una forma de vida barroca. Claro está que este Barroco no fue algo inmediato sino que es la culminación o continuación de un manierismo artístico que lo llevaría hacia ese dinamismo y oscurecimiento como abandono del equilibrio renacentista. Es de considerar que si este cambio fue notable en Italia o en Francia, su influencia tuvo fuerte calado en España y sobre todo en Sevilla y Granada.

Como características generales: si el Renacimiento imitaba la naturaleza apoyado en el uso de la perspectiva como elemento fundamental de representación en sus obras, el manierismo lo sustituye por una perspectiva infinita casi irreal e insólita y que continuaría en el Barroco. El Renacimiento apoyado siempre en las obras clásicas de la antigüedad buscaba la perfección de la anatomía humana, hecho que con el manierismo se rompería para buscar una abstracción de las figuras con expresiones más acentuadas y posturas casi imposibles otorgando cierta personalidad y originalidad a los artistas como las figuras alargadas y delgadas del Greco y que con el Barroco se enfatizarían para buscar o transmitir una sensación de movimiento. Como característica técnica podríamos puntualizar el *esfumato* del Renacimiento para mitigar el paso entre la luz y la sombra, pero es el

Barroco donde el tratamiento de la luz con el uso del claro oscuro y un escorzo muy pronunciado de los personajes el que destacaría hasta escenas considerables como las del tenebrismo de Caravaggio.

Pero si hay algo muy característico y a tener muy presente en el Barroco, sobre todo el español de esa época, es la influencia que tuvo la poderosa iglesia como principal cliente de los artistas que la convertirían en los mecenas más influyentes. La contrarreforma, en concreto, en su lucha contra el protestantismo, fomentó el arte emocional, exaltado y dramático para la propagación de la fe. Esta es la causante que los llevaría a retomar los temas religiosos en sus obras, hecho que podemos apreciar en las escenas representadas por artistas como Valdés Leal, Zurbarán o Murillo y que tanto influyeron en la obra de Antonio Agudo. Otra característica esencial del arte barroco es el naturalismo representado en las figuras individualizadas no estereotipadas bajo una personalidad propia. Desde este naturalismo los artistas buscaban representar los sentimientos interiores, las pasiones o los temperamentos a través de los rostros de los personajes y con un máximo realismo en la piel y ropajes.

Hay otra característica fundamental en la obra de Agudo y es su interés por la representación de la naturaleza desde lo sublime y sobre todo la que encuentra en las Américas. Bien es sabido que el Renacimiento estuvo marcado por los grandes descubrimientos de un humanismo preocupado por examinar la naturaleza y el mundo donde los artistas dejaron de ser simples artesanos como venían siendo en el Medievo e incluso en el Renacimiento y se preocuparon por estudiar la naturaleza. No solo analizaron aspectos de la luz o la percepción humana, sino que también hubo avances en cuanto a la técnica con el uso del óleo y el empleo de la perspectiva. Pero hay un hecho característico del Renacimiento y es el descubrimiento de nuevas tierras como

Asia o América y que abrieron nuevos escenarios para la creación pictórica de numerosos artistas. Este hecho no pasa desapercibido y tiene gran relevancia en la visión del mundo de Agudo.

Agudo intentaba alejarse de todo barroquismo que apuntaba a un final decadente del Renacimiento y al que muchos críticos habían etiquetado como un arte estrafalario y demasiado exótico. Pero su influencia barroca fue tal que nunca pudo abandonar algunas de sus características como fue ese naturalismo esencial representativo de la figura humana desde donde el sentido del movimiento, la energía y la tensión, otorgaban toda individualización o, lo que es lo mismo, la dotaba de una gran personalidad. Los fuertes contrastes, juego entre luces y sombras, seguían conformando toda una escenificación corpórea y lumínica casi teatral en la obra de Agudo. Busca siempre la representación de los sentimientos interiores o incluso los temperamentos reflejados en los rostros de sus personajes. Y aunque en el Barroco había cierto interés por representar lo más fielmente posible la realidad, los ropajes e incluso la piel, esta característica no subyace en Agudo que siempre intenta escapar de todo virtuosismo hacia un nuevo realismo. Estas características lo convierten en un pintor moderno.

Por ello, el pensamiento de Agudo no se queda simplemente en un virtuosismo con influencias barrocas, claro está, sino que en esa lucha contra el pensamiento teórico del racionalismo, el pensamiento Barroco se refleja considerablemente en toda su obra. Es por eso que la influencia Barroca se abre paso, estilísticamente hablando, para evocar estados emocionales, estimulados por los sentidos y que en ocasiones pueden llegar a un intenso dramatismo. Tal y como podemos ver en sus exuberantes acantilados brumosos con tendencias barrocas, reflejo de una grandiosidad, una riqueza sensual y dramática, que aflora cargado de movimiento, tensión y una

luminosidad del mundo mental que lo lleva a lo material. Podemos decir que es un pintor barroco en el sentido que desdibuja las fronteras entre verdad y apariencia.

Sería una gran equivocación si creyéramos que el Barroco quedó anclado en la edad Moderna del siglo XVII o XVIII. Para Óscar Cornago⁸³ el Barroco ha acompañado a la Modernidad tras sufrir ciertas transformaciones. Es curioso observar cómo las connotaciones de espiritualidad del Barroco se han mantenido en la racionalidad contemporánea. Cornago se hace la pregunta de si los límites del Barroco quedaron atrás o persistieron borrosos en la Modernidad, pero lo cierto es que el discurso estético del Barroco ha dejado huellas en cuanto a sus contingencias pragmáticas que siguen siendo visible hasta sus últimas obras. Ya el pensamiento de Nietzsche elevaría el Barroco a las esferas estéticas y filosóficas durante el siglo XIX en el párrafo 144 de *Humano demasiado humano*. Esto hace que irrumpa en la Modernidad pero ahora se ve bajo un nuevo escenario, el de la representación de las catástrofes, del exterminio o del apocalipsis, como si de una alegoría al teatro barroco de la Modernidad se tratase y que dirige su mirada atormentada hacia su destrucción trágica por culpa del progreso.

Resumiendo y haciendo un recorrido estético a partir del arte medieval con un arte básicamente funcional de la iconografía cristiana e intermediario entre el mundo sobrenatural y el humano, surge la edad Moderna a partir de un Renacimiento renovador del conocimiento que preocupado por un

⁸³ CORNAGO BERNAL, Óscar. "Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo)". Revista chilena de investigaciones estéticas *Aisthesis*, N° 50, pp.111-127. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de estética, 2011. Consultado el 01.02.2017. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7127>

humanismo cercano a la vida profana retorna al ideal clásico. Posterior a este, una nueva forma de concebir el arte da paso al Barroco del siglo XVII y XVIII cargado de movimiento, energía y tensión, que va de la mano de un Manierismo subjetivo hasta terminar en un traspaso del pesimismo a la opulencia del Rococó.

Fue en la corriente artística del Rococó, en la que desembocaría la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII, con artistas de la talla de Juan de Espinal como principal representante. Este realizaría un estilo mucho más cromático y vibrante con pinceladas sueltas apoyadas bajo un dibujo espontáneo y enérgico. En Europa el Rococó abandonaría la gran pintura decorativa para buscar un coleccionismo de pequeños cuadros más íntimos, pero sobre todo se desarrollaría en la decoración de edificios y retablos, llegando a un punto en el que se transforma en un estilo recargado y de mal gusto.

La contrariedad a este estilo por sus excesos decorativos y un cargado gusto por lo anecdótico llevaría con los descubrimientos de la antigüedad, como Pompeya, a mostrar un nuevo interés por lo clásico y lo greco-latina. Esta situación unida al auge de la burguesía y la aparición de todo un movimiento cultural ilustrado basado en el predominio de la razón, daría apertura a nuevos criterios estéticos más afines a desarrollar un arte más estilista. En este sentido se daría todo un ideal clásico del Neoclasicismo, quien influenciado por las ideas de la Ilustración del siglo XVIII pretendía recuperar la belleza artística desde una estética racional. Un arte neoclásico marcado por una razón ilustrada que sustituiría a Dios, haciendo de este el primer arte secularizado no cristiano de Europa. Se desarrollaría en las Academias imponiendo la razón de la creación sobre la imaginación, la expresividad de la inspiración y la pasión barroca, con la búsqueda de un buen

dibujo al natural. La naturaleza es uno de los grandes referentes del Neoclasicismo, cuyo objetivo es imitarla y perfeccionarla creando paisajes idealizados. Surge también toda una temática del retrato y los desnudos casi siempre aislados.

El Neoclasicismo es el comienzo de la edad Contemporánea en el arte y esta arranca precisamente con la Revolución Francesa, una época de grandes transformaciones tanto artísticas como sociales, políticas, económicas e incluso tecnológicas. La Revolución Industrial también tiene una gran repercusión en la sociedad que se convertiría en una sociedad de consumo y dos guerras mundiales que provocan sobre esta una situación de vacío, desolación y pérdida de valores sumergiendo a Europa en una profunda crisis. En este escenario de nuevas clases sociales, de nuevos medios de transporte y comunicaciones, surgen las vanguardias artísticas como protesta generalizada desde nuevos lenguajes expresivos y con mayor libertad.

Si el arte contemporáneo tiene su comienzo con la austeridad del Neoclasicismo en el siglo XVIII, más tarde volvería a invertirse con el Romanticismo convirtiéndose en un movimiento intelectual que desde una pintura subjetiva e imaginativa muestra los estados de ánimo y sentimientos místicos del artista. El artista en esta época era más consciente de sí mismo, no solo había superado las barreras de la religión y la mitología, sino que ahora gracias a la Ilustración y el Romanticismo escapaba del sometimiento de la razón para dotar de mayor autonomía al arte y una democratización del gusto. Es precisamente en el siglo XIX cuando surge el Romanticismo, una especie de resurrección del Barroco, un movimiento en oposición a los valores existenciales, políticos y culturales de la Ilustración y el Clasicismo. Este movimiento surge como una manera de sentir y de concebir la naturaleza, la vida y el hombre, opuesta a tantas reglas estereotipadas que coartaban los

sentimientos. En esa relación entre hombre y naturaleza, Giulio Carlos Argan hace una reflexión en su escrito sobre *El arte moderno*, para encontrar ese vínculo como relación dialéctica entre lo que consideramos en arte como lo 'clásico' y lo 'romántico' (no como cultura humanista o renacentista del siglo XV y XVI basada en el arte grecorromano del mundo antiguo, frente al arte cristiano de la Edad Media). Sintetizando el pensamiento de Argan, él encuentra esta relación más acorde con una propuesta de Worringer que lo distingue por áreas geográficas: sitúa lo clásico en el mundo mediterráneo, donde existe una relación entre hombre y naturaleza más clara y positiva; y el romántico como el mundo nórdico, donde la naturaleza es una fuerza misteriosa. Los historiadores han teorizado sobre esta relación entre clásico y romántico desde las diferentes etapas históricas para analizar cuál ha sido el motivo del paso del nivel de los hechos al de las ideas o modelos. Así, continuando con Argan, si partimos de la filosofía del Renacimiento y el Barroco tal como hemos descrito con anterioridad, esta sufrió un cambio hacia una filosofía del arte de pensamiento clásico más estética y teórica. Aparece una concepción del arte absoluto que se hace imposible desde su práctica y se convierte por tanto en la forma de ser del espíritu humano (un fin imposible de alcanzar, tan solo preocupado en alcanzar su ideal, puesto que sabe que si se alcanza se acaba el propio arte). En este panorama el artista quedó relegado a su propio hacer como simple técnico.

El arte en tanto que es *poiesis*, no es *mimesis* (en el sentido del vulgar naturalismo extremo), no es imitación, es pura creación. Desde la *poiesis*, como acción creadora, el artista se manifiesta explícitamente desde una realidad histórica concreta y desde la cual representa temáticas de su época. La naturaleza que había sido considerada modelo universal, como lo revelado o lo mágico de la creación, se convierte en producción de estímulos

para el artista. Ante la naturaleza cada artista reacciona de forma distinta frente a sus estímulos. Ya no se concibe la naturaleza como fuente principal de todo saber, a partir de este momento se convierte en objeto de búsqueda cognoscitiva. Con la Ilustración es el poder ilimitado de la razón quien gobierna el mundo de los hombres y por ende dirige sus vidas. El hombre trata de modificar la realidad objetiva y la forma en la que se adquiere en la conciencia. La idea ganaba protagonismo sobre la imagen. En la visión del mundo que construye el artista existía el equilibrio natural entre naturaleza y hombre, y se daba espontáneamente en el arte, ahora el arte es toda una ideología cognitiva en la que construye su propia visión del mundo y esto no deja de ser un proceso metafísico de la naturaleza como revelación tanto en el arte neoclásico como en el romanticismo. La diferencia consiste solo en el tipo de actitud (preferentemente racional o pasional) que el artista adopta frente a la historia y a la realidad natural y social⁸⁴.

Si la Ilustración aplicaba valores comunes a todos los hombres y los trataba por tanto en abstracto, el Romanticismo por el contrario se apoyaba en un plano más existencial. El ser humano se encontraba en plena revolución política e industrial, un mundo donde la industria y las máquinas destruían su singularidad. Huyendo de este escenario el hombre buscaría su singularidad en la naturaleza, de ahí que lo buscara, al margen de esa civilización industrializada occidental, en el orientalismo y el exotismo de otras culturas.

Es de considerar cómo esta búsqueda de la naturaleza tendría una representación romántica con característica afines a las del Barroco, sobre todo en lo que respecta al paisaje y su diferencia con el Neoclasicismo. Si los

⁸⁴ Vid. ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Capítulo primero. Clásico y romántico. Editorial Akal, S.A. Madrid, 1991-98, pp.3s.

paisajes neoclásicos eran más geométricos y recortados, en los barrocos y románticos sobresaldría una vegetación salvaje e indomable y frente a la que el hombre empequeñece. Si en el Neoclasicismo la naturaleza era mucho más racional y estructurada, representada con jardines obras del hombre, en el Barroco y el Romanticismo la naturaleza triunfa sobre este. En el Barroco este triunfo sería incorpóreo o intangible fuera de cualquier construcción del hombre, la naturaleza vencedora de cualquier construcción y el tiempo sería su gran aliado para absorber poco a poco las ruinas barrocas. La naturaleza romántica en cambio es mucho más sobrenatural, abrupta y salvaje, y que rodea todo lo que se le presenta.

A partir de aquí surgen una serie de movimientos que conforman lo que podríamos considerar como arte contemporáneo. El primero fue el Realismo, un movimiento que surge en pleno siglo XIX después de la Revolución Francesa. Un arte comprometido socialmente que reaccionó contra el idealismo romántico y centrado, sobre todo, en representar una realidad como única verdad del hombre y del mundo. Ya no se representaría únicamente lo bello, sino que lo feo, o incluso lo repulsivo, también tendrían su espacio. El Realismo llevo al costumbrismo, para reflejar mediante costumbres populares la realidad cotidiana, llegando en sus casos más extremos al Naturalismo bajo una representación de fragmentos lo más idénticos a la realidad, como la pobreza o temas de máxima crudeza. Con el Naturalismo se buscó representar aquellas escenas que desmitificaban la vida moderna y por ello no se representaban temas históricos, religiosos o mitológicos. El Realismo pasó por varias transformaciones o adaptaciones, desde el Nuevo Realismo, al Realismo Mágico o incluso el Realismo fantástico.

Pero el verdadero punto de partida del arte contemporáneo fue a mediados del siglo XIX con el Impresionismo. Los impresionistas reaccionaron

contra el arte académico y en oposición se lanzaron a una pintura de caballete al aire libre. Un movimiento más preocupado por plasmar los efectos de la luz que en representar la realidad tal cual. Del Impresionismo se pasó al Neoimpresionismo o Puntillismo que aun manteniendo los mismos criterios, le dieron mayor importancia al dibujo y la línea. Estos últimos desembocaron en el Postimpresionismo con una pintura más emotiva y expresiva, un salto cualitativo de la mimesis, como realismo extremo, a apelar los sentimientos y las emociones. Como hemos dicho, poco a poco se fue abandonando esa necesidad mimética de la naturaleza para dar una mayor importancia, desde la libertad expresiva, a un inconsciente centrado en el mundo interior. Esta actitud, a veces incluso provocadora, empezaría a exigir del espectador una nueva disposición frente a la obra.

No hay que olvidar que dentro del siglo XIX surge también un movimiento artístico muy particular más afín a una tendencia ideológica que un estilo propiamente dicho y que sirvió para la transformación del arte figurativo en arte abstracto: el Simbolismo.

A finales del siglo XIX y principios del XX la burguesía se convierte en uno de los principales consumidores de arte, demandando un arte diferente al mundo académico. Un periodo con un gran desarrollo tanto económico como cultura, donde el imperialismo, el capitalismo, la ciencia y el progreso favorecieron todos los aspectos sociales y económicos del momento. Referido a lo artístico surgieron de una serie de estilos más afines a las actitudes de la burguesía como fueron el Art Nouveau o Modernismo, el Art Decó y el Arte Naif entre otros. La intencionalidad de estos estilos fue crear un arte nuevo, joven, libre y moderno, opuesto a todo academicismo dominante de la época y que promulgara una ruptura con el Realismo, el Naturalismo y el Impresionismo. Se produce un cambio de estilo que pasa de los temas

cotidianos a los simbólicos y conceptuales, donde ya no era de interés el plasmar el mundo exterior sino el de los sueños y la fantasía como expresión de las emociones. Entre sus principales características encontramos una inspiración en la naturaleza utilizando elementos naturales con formas redondeadas y orgánicas, mediante el uso de la línea curva y asimétrica. Así como el uso de imágenes femeninas con una gran carga de sensualidad, llegando en ocasiones a lo erótico. El Modernismo fue asimilado en Europa, principalmente Inglaterra, con el nombre de Esteticismo. En Francia se llamó Simbolismo, una corriente que más tarde la crítica académica definió como Decadentismo.

A finales del siglo XIX y principios del XX la burguesía se convierte en uno de los principales consumidores de arte y demandando un arte diferente al mundo académico. Este hecho promovió el impulso de una serie de estilos más afines a las actitudes de la burguesía como fueron el Art Nouveau o Modernismo, el Art Decó y el Arte Naif. Pero es a principios del siglo XX cuando aparecen dos nuevos movimientos verdaderamente revolucionarios y que parten de un común denominador, una reacción contraria al Impresionismo y más volcada hacia lo sentimental; el Fauvismo y el Expresionismo. El Fauvismo como corriente estético-sentimental, con tendencias mucho más expresivas que realistas, apuntó hacia una única finalidad, unir el arte con la vida. Como característica plástica, podemos destacar su rechazo a la paleta cromática de los naturalistas e impresionistas, utilizando una paleta mucho más expresiva, con colores brillantes y casi antinaturales, y una pincelada furiosa con predominio de la expresión frente a la composición. El otro movimiento, el Expresionismo, tampoco se preocupó por representar la realidad objetiva, tan solo la expresión pura de los sentimientos y el reflejo de las emociones del autor.

En este primer periodo del siglo XX también surgen otros movimientos artísticos alejados de toda representación naturalista afines a la edad moderna y los síntomas de la Revolución Industrial; destacar entre ellos el Futurismo y el Cubismo (este último fue el movimiento que abriría las vanguardias europeas del siglo XX). Con el Cubismo concretamente, las formas se harían más abstractas, apuntando hacia una pintura más metafísica. En esta misma línea encontramos el Dadaísmo y el Surrealismo, dos movimientos que se apoyaron en el inconsciente para desarrollaban toda una actividad creadora desde el mundo autónomo de la psiquis.

Pero, cómo sufriría Sevilla todas estas transformaciones desde la Edad moderna hasta el siglo XX. Partiendo del Barroco, Sevilla se caracteriza por una época marcada, no solo por los conflictos religiosos, sino también por una gran crisis del imperio español debido a las malas cosechas, enfermedades y epidemias como la peste. El hambre generalizada y el bajo nivel cultural en el que se encontraba el pueblo hicieron que este se refugiara de lleno en la religión y en este sentido el Barroco tuvo un papel importante. El Barroco, bajo una iconografía tridentina, se desarrolló de la mano de dos grandes artistas de la época como fueron Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo, máximos exponentes del naturalismo. Pero también destacaron otros artistas como Herrera el Mozo que realizó un barroco más decorativo y apasionado. O el artista Valdés Leal que con una gran carga expresiva representaría desde las *vanitas*, todos los placeres terrenales en un escenario tenebrista lleno de cadáveres, intento de transmitir un mensaje del asecho de la muerte frente a la fugacidad de la vida. Y otros artistas como el pintor y clérigo Juan de Roelas que realizó un barroco más colorista influido por la pintura flamenca veneciana.

Ya en el siglo XVIII nos encontramos con un ese Neoclasicismo que en Sevilla no tuvo mucha repercusión. Concretamente tenemos ejemplo de influencias neoclásicas la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fundada en 1752, la Fábrica de Tabacos o la fachada del Ayuntamiento. Pero el Neoclasicismo no llegó a asentarse del todo en una Andalucía aferrada al Barroco con un arraigo social y popular de estéticas cofrades. Por ello, esta devoción popular con gran carga pasional no dejó que se desarrollara la racionalidad de la Ilustración y este intento de revivir el clasicismo no llegaría a adaptarse, reemplazándose ya en el siglo XIX por un Neobarroco.

Para Enrique Valdivieso, en *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*.: En el Neoclasicismo no brilló ningún artista de talento, todo giraba alrededor del paradigma de Murillo como único estímulo que marcaría las actitudes creativas sevillanas. El interés por Murillo promovió el afán del coleccionismo, donde agentes del arte se dedicaron a sacar sus obras del mercado para coleccionistas extranjeros. Carlos IV también despojo muchos cuadros de Murillo de los edificios religiosos para llevárselo a su Museo en la casa Real. A todo esto, el expolio en 1810 del Mariscal Soult, saqueó la ciudad para llevarse el resto de obra. Por último después de la guerra de independencia, coleccionistas y anticuarios nacionales y extranjeros barrieron literalmente lo que quedaba de Murillo. Esta situación lleva a los artistas a copiarlo hasta la saciedad, para vender copias de sus obras y que llevaría a una falta de invención creativa de los artistas sevillanos de este periodo⁸⁵.

Valdivieso hace un recorrido por los diferentes artistas de este primer tercio de siglo y sus características más personales: desde José Guerra,

⁸⁵ Vid. VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Editorial Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1992, pp.355-358.

Joaquín Cabral Bejarano, Joaquín María Cortes, Juan Hermida o José María Arango

Tras el periodo neoclásico nos encontramos con un romanticismo que se desarrollaría de diferentes maneras por Europa pero con un común denominador que es la contraposición al Neoclasicismo y el racionalismo de la Ilustración. Un romanticismo que más que una teoría fue una actitud de rebeldía. Este hecho también lo compartiría el romanticismo sevillano que, tal y como lo describe Alfageme Ruano en sus escritos sobre *El Romanticismo Sevillano*⁸⁶, se asentaría con gran fuerza entre los siglos XVIII y XIX. Para Alfageme ruano, en España concretamente, el Romanticismo surge tras el conflicto bélico (entre 1808 y 1814) de la Guerra de la independencia, tras el nombramiento de José Bonaparte como rey de España por parte de su hermano Napoleón después de destronar al rey Carlos IV. Los españoles se rebelaron ante tal situación y expulsaron a este nuevo gobernante de Madrid, hecho que desató la guerra entre Francia y España apoyada por las fuerzas británicas (Duque de Wellington) y Portugal. Las narraciones bélicas de este conflicto se convirtieron en foco de atracción para los románticos europeos que viajarían para conocerla, fascinados por el carácter de sus gentes y lo primitivo de sus costumbres. Este atractivo se incrementaría en Andalucía puesto que su influencia islámica hacía que tuviera mayor variedad de costumbres, por lo que esos viajeros románticos extranjeros que buscaban ese orientalismo, lo encontrarían más cercano en ella. En Andalucía se encuentran con una región donde la burguesía aún no había acabado con su carácter personal, hecho que si ocurría en el resto de Europa.

⁸⁶ Vid. ALFAGEME RUANO, Pedro. *El Romanticismo Sevillano*. Valeriano Bécquer ilustrador. Editorial Padilla. Sevilla, 1989, p.17-36.

Este periodo tan fecundo coincide precisamente con el reinado de Isabel II, mediados del siglo XIX (entre 1833 y 1868), que es cuando empiezan a notarse los primeros cambios de transformación moderna de una España empobrecida y destruida, gracias a la aparición de los primeros negocios bancarios y la aparición de las sociedades anónimas. Una España que le costaba evolucionar por la decadencia de las estructuras económicas y que no se sumaba al carro de la revolución europea. En Andalucía, y Sevilla más concretamente, el régimen señorial estaba muy extendido. Este era el dueño de las tierras que junto al estancamiento general de los medios de comunicación y la falta de aplicación de los nuevos descubrimientos de la técnica, no permitían un avance como el resto de países europeos. Fueron estos precisamente los que trajeron la inversión al país como el ferrocarril, pero Sevilla tuvo que buscar ayuda interna. Esta mantendría una estructura social clásica muy piramidal donde la cúspide era formada por la aristocracia y la iglesia, y en la base se encontraba un pueblo hambriento que sufriría inundaciones y epidemias⁸⁷. Alfageme Ruano en su libro *El romanticismo Sevillano*, recoge un comentario de González de León al respecto sobre la situación de Sevilla:

La ciudad que fue mucho tiempo la capital de España, y que aún está sorprendida de haber dejado de serlo... muchos de tus barrios están casi despoblados y en solares. Tus corporaciones están dispersas. Tus talleres y fábricas desiertas y abandonadas. Tus producciones artísticas más preciosas robadas y pérdidas. Tus hijos sin domicilio, agrupados en edificios incómodos y mal preparados, por la codicia de sus propietarios en el valor que han subido las fincas, y por los muchos despoblados,

⁸⁷ Ídem.

cuando no hay ni la mitad de los habitantes que en aquellos tiempos tenía⁸⁸.

Con este complicado escenario se encontrarían esos viajeros ansiosos por descubrir y narrar el carácter pintoresco de las ciudades que se iban encontrando. Estos viajeros producirían gran cantidad de libros, relatos de sus viajes, con numerosas ilustraciones (litografías y grabados). En estos cuadernos se recogería toda una iconografía costumbrista popular desde una gran producción plástica realizada para un público extranjero y sin tener la presión del clero o la nobleza. Los temas principales serían edificios del pasado como mezquitas, castillos o catedrales, inmersos en ambientes populares que conservaban lo tradicional y auténtico frente a la falsedad de las clases pudientes.

Estos aventureros, principalmente británicos y franceses, recorrerían toda España y se instalarían sobre todo en Sevilla y Granada. Autores ingleses como Richar Ford, D. Wilkie, Lewis y franceses como Adrian Dauzats, o Gustavo Doré serán los más destacados e influirían en artistas sevillanos como Genaro Pérez Villaamil, José Bécquer o Manuel Barrón. Son un grupo de pintores neoclásicos, con fuertes tendencias costumbristas, los creadores del paisajismo Romántico Español y que facilitaron el desarrollo del costumbrismo pictórico. Un costumbrismo que se desarrollaría desde la exaltación de escenas y situaciones tradicionales como festividades y celebraciones populares. Ganaría gran importancia la propiedad rural y la religiosidad apuntaría, desde un modo más secular, hacia un gusto por las procesiones y las fiestas. Desde esta visión los pintores sevillanos representarían una realidad de personajes y escenas pintorescas, con una

⁸⁸ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla 1973, p.60. Apud., op. cit. ALFAGEME RUANO, p. 26.

producción en serie a modo de álbumes. Estos personajes se caracterizarían dentro de la pintura costumbrista por su fenómeno de tipificación humana y se convertirían en tipos con su carácter particular. Así los bandoleros y contrabandistas se asociarían al tipo rebeldes, los gitanos con el tipo tratantes de ferias y fiestas, los majos como caballistas de ferias y romerías, etc., tipos que conformarían todo un contraste ecléctico por sus vestimentas y quehaceres. En este mismo escenario la mujer tendría un papel importante en cuanto a su representación iconográfica costumbrista.

Por ello, la pintura costumbrista sevillana preocupada en representar los tipos, no buscaría lo trascendental del contenido artístico sino plasmar toda una realidad cercana. Esta se diferenciaría del resto de España, que tenía una temática más tremendista apoyada en una gran fuerza expresiva para plasmar toda una crítica desde el sarcasmo. Ejemplo de ello sería el pintor Francisco de Goya que con una obra desgarradora y emotiva representaba unas escenas muy expresivas reflejo de todo un mundo pasional. En este sentido el tratamiento pictórico era mucho más brusco que en los pintores sevillanos más suave tonalmente. Y en cuanto a temática, la representación de lugares como calles, plazas y monumentos singulares del costumbrismo sevillano sería centro de localización particular del pueblo y se diferenciaría del resto de España donde los pueblos eran anónimos.

Los pintores sevillanos, formados la mayoría en la Escuela de Bellas Artes, mantendrían un conservadurismo académico con una gran formación escolástica con gran importancia del dibujo y la línea. Este hecho haría que fueran considerados como superaventajados con respecto al resto de artistas⁸⁹. Entre estos pintores sevillanos, sintetizando los estudios de Enrique

⁸⁹ ALFAGEME RUANO, Pedro. op. cit., p.47.

Valdivieso, destacarían autores como: Antonio Cabral Bejerano, pintor romántico costumbrista; José Domínguez Bécquer (padre de Gustavo Adolfo Bécquer) que representó numerosas escenas de carácter popular, además de retratos, pinturas religiosas. Otros artistas como José María Escacena, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega y Manuel Rodríguez de Guzmán. Pero en este periodo también destacaron Valeriano Domínguez Bécquer hijo de José Domínguez Bécquer y su primo Joaquín Domínguez Bécquer. José Roldán y Martínez, muy influenciado por Murillo representa temas costumbristas y retratos muy afines a este y con una gran similitud en cuanto a técnica pictórica. Esta influencia de Murillo también lo encontramos en artistas como Andrés Cortés y Aguilar o José María Romero y López. Pero uno de los máximos exponentes o representantes del estilo paisajístico romántico encontramos al sevillano Manuel Barrón y Carrillo. Este representaba personajes en diferentes entornos urbanos con un gran aporte escenográfico costumbrista. También se encontraría como destacados al pintor Antonio Cabral Bejerano y sus hijos Francisco Cabral y Aguado Bejerano. En este periodo algunos pintores se forman en la escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, como José Jiménez Aranda el cual adquiere una gran calidad técnica, destacando como dibujante en escenas costumbristas y retratos, al igual que sus dos hermanos Luis y Manuel. También asistieron a la escuela de Bellas Artes los hermanos José y Ricardo Villegas Cordero que realizan una pintura más de género y José García Ramos pintor e ilustrador. Curiosamente todos estos conocieron a Fortuny en sus viajes y son influenciados por este⁹⁰.

Con los comienzos del siglo XIX se da una evolución del estilo místico post-romántico de la escuela andaluza hacia nuevas formas pictóricas como

⁹⁰ Vid. VALDIVIESO, Enrique, op. cit., pp. 359-409.

los primeros impresionistas del realismo de Barbizón y que reaccionaron al formalismo romántico. Para Valdivieso, este es un periodo que recoge el Historicismo y el Realismo, y que corresponde con el final decimonónico desde la caída de Isabel II en 1868 hasta el reinado de Alfonso XIII y la regencia de María Cristina y que culminaría en 1902 con la proclamación de su mayoría de edad. En este periodo se da un agotamiento del Romanticismo desembocando en una pintura de inspiración realista. La pintura sevillana se abre a Europa debido a esos artistas que viajan a Roma para formarse. En este periodo se consolidaría la pintura de tema histórico que ya se venía practicando desde el Neoclasicismo. Pero esta pintura se haría repetitiva y vulgar agotándose rápidamente a final del siglo. Esto llevaría a los artistas hacia una concepción más realista de la pintura, buscando en la existencia cotidiana la inspiración de los temas para sus obras. La pintura costumbrista empezaría a decaer, cansada de las visiones pintorescas y folklóricas tan predominantes en años anteriores. Aparece un nuevo concepto de paisaje como consecuencia de ese realismo. Destacar, ejemplo de ello, la Escuela de Alcalá de Guadaira formado por un grupo de pintores que rechazaban el paisaje efectista que se había venido realizando en la época romántica y se centraron en buscar en la naturaleza visiones más plácidas y serenas del ambiente geográfico. Curiosamente la pintura sevillana de este periodo estuvo ajena a toda tendencia vanguardista y en la que no se pasó del realismo. Aquellos pintores que se formaron en el extranjero como París por ejemplo, y que habían adquirido nuevas ideas como el impresionismo o el lenguaje del simbolismo, fueron recriminados como antiacadémicos y tuvieron que realizar obras con cierta contención en sus pinceladas y colores⁹¹.

⁹¹ *Ibíd.*, pp.410-463.

Enrique Valdivieso hace referencia a pintores de la talla de Eduardo Cano de la Peña que aunque nació en Madrid residió en Sevilla desde muy Joven, también estudió en la Academia de Bellas Artes y ejerció una pintura histórica y retratos. Otros como José María Rodríguez de Losada, Manuel García Hispaleta, José Jiménez Aranda y su hermano Luis, José Villegas, José Chaves, Virgilio Mattoni, José García Ramos o Andrés Parladé. Otro pintor que realizó una pintura costumbrista en sus primeros años fue Gonzalo Bilbao Martínez, se formó en taller de José Jiménez Aranda y que también iría desplazándose hacia el impresionismo. Gonzalo Bilbao fundió perfectamente ese realismo hispano con las influencias del Impresionismo francés. Pero también estaban José Arpa Perea de Carmona con una pintura más orientalista desarrollada a partir de sus viajes a Marruecos, José Rico Cejudo o Emilio Sánchez Perrier paisajista y acuarelista sevillano que aprendió con Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano, y que tras su viaje a París en 1879 también entraría en contacto con estos pintores paisajistas de la Escuela de Barbizón, para centrarse en una pintura más orientalista con escenas acuáticas. Y también estarían Manuel García Rodríguez, Rafael Senet, Ricardo y López Cabreara entre otros.⁹²

Ya en el siglo XX⁹³, los pintores sevillanos que eran conocedores de las vanguardias le volvieron la espalda a estas, rechazando que interfiriera en su arte cualquier signo de Modernismo procedente de las corrientes pictóricas internacionales (cubismo, fauvismo, expresionismo, metafísica, futurismo, dada, surrealismo o la abstracción). Tan solo algunos artistas tocaron levemente el Impresionismo y el Fauvismo, pero siempre con prudencia. Pero en general siguieron defendiendo los valores tradicionales y regionalistas, que

⁹² Ídem.

⁹³ Ibíd., pp. 465-485

cayeron en una práctica colectiva con una pintura anecdótica y superficial, con escenas principalmente agrícolas y costumbristas. Representarían personajes como gitanos, bailaores, monaguillos, campesinos y muchachas de la época. Algunos artistas se atrevieron a representar algunas escenas de carácter social siguiendo la ideología del Realismo tardío, no como obras de venta, sino para concursos y exposiciones nacionales. Entre estos artistas se encontraban Gustavo Bacarisas, Gustavo Gallardo, Javier de Winthuysen o Manuel González Santos con un estilo típicamente costumbrista heredado del siglo XIX, con temas más sociales principalmente de las clases trabajadoras. También Francisco Hohenleiter, Miguel Ángel del Pino o Juan Rodríguez Jaldón de Osuna que llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que desde un Costumbrismo realiza una pintura de retrato y paisaje al estilo de Gonzalo Bilbao. Pintores como José María Labrador o Santiago Martínez Martín que influido por Joaquín Sorolla continuó este estilo costumbrista. Alfonso Grosso discípulo de Gonzalo Bilbao y José García Ramos que continuó con esa pintura costumbrista con temas religiosos y de retratos. Representa personajes populares, bailarinas, toreros, gitanos, etc., especializado en interiores de edificios religiosos sobre todo conventos de clausura. Francisco Narbona Beltrán discípulo de Eduardo Cano con una pintura más histórica, al igual que José Rico Cejudo que se formó con Eduardo Cano y García Ramos con una pintura costumbrista sobre todo de jardines y patios con muchachas. Es de destacar en Alcalá de Guadaira el círculo paisajístico de pintores formado en torno a la figura de Emilio Sánchez Perrier y que desarrollaron una pintura plenairista en las riberas del Guadaira. Entre estos artistas se encontraban: Juan Miguel Sánchez Fernández influenciado por la pintura del gibraltareño Gustavo Bacarisas, José Jiménez Aranda, José Arpa, Manuel García Rodríguez, Nicolás Alperiz, entre otros. Fue precisamente el Gibraltareño Gustavo Bacarisas quién renovó el panorama

artístico sevillano por su característico colorismo tras la exposición iberoamericana y que también tuvo contacto con esta escuela de Alcalá de Guadaira. Y por último no olvidar a Baldomero Romero Ressendi un artista peculiar y con una gran proyección nacional.⁹⁴

Según comenta Alfageme Ruano, los pintores sevillanos estrictos a las enseñanzas académicas se distinguían por su carácter claroscuro, una paleta riquísima de matices y gran maestría dibujística. Este hecho tan escolástico repercutió negativamente en su evolución libre sobre todo en cuanto a la forma y al color se refiere. Una pintura centrada sobre todo en la figura del pintor Barroco Bartolomé Esteban Murillo y que serviría de enlace con la pintura del espíritu romántico⁹⁵.

Pero es a partir de la primera mitad del siglo XX cuando la pintura sevillana fue adquiriendo nuevos valores, siendo la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría su principal protagonista. Habría que remontarse a 1660 para asentar los primeros antecedentes de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, cuando artistas de la talla de Bartolomé Esteban Murillo, Juan Valdés Leal y Herrera el Mozo fundaron la denominada Academia de Nobles Artes, como la primera institución de enseñanzas artísticas de la ciudad. La Academia se instaló en lo que hoy se conoce como el Archivo General de Indias. Pero es en 1771 cuando el Rey Carlos III concede ayudas económicas a la Academia, pasando a denominarse Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. Y trasladando su espacio a los Reales Alcázares. En 1843 la Reina Gobernadora Doña María Cristina, en nombre de su hija la Reina Isabel II, nombra a la Academia como la Real Academia de Nobles Artes de Santa

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ ALFAGEME RUANO, Pedro. op. cit., p.47s.

Isabel. Ya en 1857 con la reforma de las enseñanzas, desde las instituciones públicas del Estado Español, se afianza como Escuela de Bellas Artes dedicada a los estudios superiores de Pintura, Escultura y Grabado. En 1940 el Ministerio de Educación Nacional reorganiza el centro y la reconvierte en Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría bajo la dirección de José Hernández Díaz y Joaquín Romero Murube, que fueron los encargados de seleccionar al profesorado. El nuevo centro se asentaría en la que fue la casa del pintor Gonzalo Bilbao (actualmente anexo de la Facultad de Bellas Artes). Entre los profesores seleccionados para esta nueva escuela se acogieron los artistas locales más destacados del momento, como Mauricio Tinoco Ortiz, Alberto Balbontín Ortas, Antonio Díaz Fernández y Alfonso Grosso. Pero también fueron seleccionados como docentes alumnos que se formaron en la Escuela de Bellas Artes, tal es el caso de Francisco Maireles Vela. Maireles obtuvo en 1946 el título de Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes y en 1951 logra el puesto de Profesor de dibujo y grabado, y en 1961 consigue la Cátedra de Colorido. Destacar también entre los docentes de la Escuela de Bellas Artes a Miguel Pérez Aguilera quien tras obtener en 1946 la Cátedra de Dibujo del Natural, hizo una gran aportación renovando la pintura académica enfocándola hacia la abstracción. Entre sus alumnos encontramos nombres importantes como Luis Gordillo, Carmen Laffón, Jaime Burguillos, Félix de Cárdenas, José Luis Mauri, Curro González, Rolando Campos, etc. Algunos de ellos pasaron más tarde a ser docentes de la Institución. Toda esta labor continuó hasta la actualidad con pintores como García Ruiz, Roberto Reina, Pajuelo, Barba Robles, Huguet Pretel, Justo Girón, Juana Pueyo y Antonio Agudo entre otros. Es precisamente en 1970

con la Ley General de Educación cuando la Escuela Bellas Artes se adscribe a la Universidad de Sevilla como Facultad⁹⁶.

Tras este análisis historiográfico que contextúa la obra de Agudo, y en el que hemos considerado como punto de partida la influencia del Barroco, hasta llegar a los estilos y aportaciones de aquellos artistas y docentes de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, no podemos pasar por alto un punto importante y característico de su obra. Hablamos de su encuentro y acercamiento a la abstracción a partir del contacto con Zóbel. Y en este sentido se hace necesario un análisis, no exhaustivo, de cómo surge y se desarrolla la abstracción dentro de las tendencias pictóricas.

Entre 1944 y 1960, principalmente en los Estados Unidos, se desarrolla el Expresionismo Abstracto, una pintura matérica con tendencias informalistas donde el artista mostraba las impresiones y expresiones desde su mundo interior. Por ello es abstracto, necesito de manchas para levantar sentimientos que no hace la figuración y desde este, manifestar sentimientos, pensamientos y sensaciones. Esta corriente expresionista abstracta no tenía ninguna relación con el expresionismo alemán en el que el artista mostraba o pintaba la expresión que le producía todo el mundo exterior caótico de entreguerras. En este movimiento pictórico se encuentran el Acción painting o el Dripping entre otras, una pintura gestual y en la cual desaparecía cualquier intento de figuración, a excepción de algunos artistas como W. de Kooning, para sustituirla por un lenguaje visual autónomo de significación. Este

⁹⁶ UNIVERSIDAD DE SEVILLA. *Reseña histórica*. Enlace a la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Consultado el 06.04.2017. Disponible en: <https://bellasartes.us.es/resena-historica>

movimiento expresionista abstracto influyó en el Informalismo y el Tachismo europeo.

Como derivación del Expresionismo abstracto de los cuarenta los artistas americanos basándose en los estudios de Josef Albers sobre psicología de la forma realizados por la Bauhaus nació la Abstracción Pospictórica o nueva abstracción. Una corriente pictórica abstracta que no pretendía mostrar ningún mensaje místico o religioso, sino dejar que esta existiera por sí misma. Finalmente la Abstracción Pospictórica desembocaría en el arte Povera a partir del 67.

En cuanto a la obra abstracta, Dietmar Elger en su libro *Arte Abstracto*, hace una reflexión de cómo surge este arte abstracto en el siglo XX en oposición al arte mimético de aquél entonces. Es de recordar que tanto en el Medievo como en el Renacimiento se reproducían miméticamente las escenas del mundo tal como las veían, reinterpretándola en un arte de signos autónomos. El primero desarrollaba una pintura teológica utilizando la jerarquía de formas superpuestas y la diferencia de tamaño entre los objetos, para crear la profundidad. En cambio el Renacimiento ya usaría la perspectiva central para ello, creando espacios ilusorios. El artista era el encargado de crear esa ventana a través de la cual el espectador podía mirar el mundo exterior captando los objetos representados como si fuesen tridimensionales aun estando en una superficie plana bidimensional. El cuadro en definitiva era una representación derivada de la realidad que la tomaba como referencia para su imitación, por lo tanto no era un elemento autónomo que representa o aprehende en ningún momento la realidad misma, sino que de alguna manera la transformaba creando una abstracción de la misma⁹⁷.

⁹⁷ ELGER, Dietmar. *Arte abstracto*. Editorial Taschen. Colonia, 2008, pp.6-25.

En oposición a este arte mimético algunos artistas buscarían en la abstracción un elemento autónomo independiente que no tuviera ninguna referencia con la realidad conocida. La abstracción sería una metáfora de lo desconocido, cada línea, elemento, color o textura era capaz de producir un efecto por sí mismo sin la necesidad de esa referencia con el exterior, esto la dotaría de autonomía perceptiva y objetividad.

Aunque Kandinsky se considera el primer pintor abstracto dentro del arte internacional (con su Abstracción Lírica y la obra *Acuarela Abstracta*) la abstracción vendría dando sus primeros pasos con el cubismo de Cézanne, Picasso o Braque, incluso hay cierta abstracción en la obra de Turner. En América sobre los años 50 estarían despuntando con la abstracción artistas como Jackson Pollock o Barnett Newman, en Europa y Rusia Francis Picabia y Malévich con el Suprematismo y el Constructivismo. Fueron estos dos últimos estilos los que se extendieron por toda Europa con gran acogida, pero con la Segunda Guerra Mundial la abstracción fue considerada por el nacionalismo alemán como un arte degenerado y muchos artistas como Max Ernst, Josef Albers, Hofmann, Duchamp o Mondrian tuvieron que emigrar a los Estados Unidos. Estos artistas fueron los impulsores en América de un arte abstracto como lenguaje universal destacando creadores como Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Motherwell, Barnett Newman o Franz Kline⁹⁸.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta surge en Francia, una nueva corriente pictórica dentro del Informalismo europeo concretamente en la pintura abstracta matérica de Jean Dubuffet y que tras la Segunda Guerra Mundial se desarrolló sobre todo en Francia, Italia y España

⁹⁸ Ídem.

con artistas como Lucio Fontana o Joseph Beuys y en España concretamente Manolo Millares o Antoni Tàpies.

Un hecho importante fue *la documenta* de 1955, primera exposición de arte moderno que se celebra en Kassel, que aunque fuera de todo pronóstico por la difamación Nazi como “*arte degenerado*”, además de las corrientes artísticas del Realismo Expresivo, el Surrealismo y el Arte Concreto, se recupera y destaca con predominio el arte abstracto. Ya en los 60 la abstracción deja de ser el lenguaje universal dando paso a otros estilos artísticos. Con *La II documenta* celebrada en 1959 participan artistas de Estados Unidos y Europeos donde España tenía presencia en arte abstracto con artistas de la talla de Eduardo Chillida, Antonio Saura o Luis Feito entre otros. La corriente abstracta seguiría en España con artistas como Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Antonio Lorenzo, o Fernando Zóbel. Este último crea junto a Millares, Pablo Serrano, Canogar, Luis Feito y otros artistas el grupo *El Paso* entre 1957 y 1959. Y años más tarde en 1966 funda junto a Gustavo Torner el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca⁹⁹.

Concretamente Zóbel tiene contacto y relación artística con Agudo en Sevilla y participan en exposiciones conjuntas. Su pintura abstracta de apariencia simple y espontánea estaba respaldada por un estudio minucioso de planificación. Cargada de simbología, promovía esperanzas de cambio y de valores que bajo un paisaje abstracto transmitía sensación de espacialidad y temporalidad sin la necesidad de incorporar elementos narrativos. La búsqueda permanente de la expresión del movimiento en su obra tuvo una poderosa influencia en la obra de Agudo.

⁹⁹ Ídem.

2. ANÁLISIS FORMALISTA.

Partiendo de los principios generales de Wölfflin como configuración del estilo de las obras artísticas, en su diferenciación entre lo pictórico y lo plástico, aplicaremos un análisis formalista. Es importante recordar, como ya se ha explicado anteriormente, cómo el método formalista formulado por Wölfflin considera que tanto el conocimiento de la estructura social como espiritual de la época son fundamentales para comprender la obra artística, aunque sea la forma la que nos permita conocer los cambios de mentalidad y sensibilidad de una época. Por ello se hace importante tener en cuenta el contexto socio-cultural-religioso-político del momento para analizar la obra de Agudo, pero es la forma la que nos mostrará el estilo tanto personal, como de una posible escuela o incluso de una época.

Teniendo como referencia la sistematización de Wölfflin que hace desde un análisis sobre la evolución de estilos producidos entre el Renacimiento y el Barroco, aplicaremos los cinco pares de conceptos contrapuestos que establece para el análisis formalista de la obra de arte a la obra de Agudo. Susan Woodford en su obra ya comentada, *Cómo mirar un cuadro*, hace referencia a estos pares contrapuestos analizados por Wölfflin desde lo puramente formal y no desde el punto de vista temático o técnico¹⁰⁰:

La primera pareja de conceptos opuestos es *lo lineal* y *lo pictórico*. Entendiendo por lineal el perfilado existente en las figuras y formas significativas de una obra, haciendo que los límites de estos sean sólidos, humanos o inanimados, bien definidos y bastante claros. Además la

¹⁰⁰ WOODFORD, Susan, op. cit., pp. 90-100.

iluminación sobre las figuras deben de ser uniforme lo cual hace que parezcan piezas escultóricas; esto es característico de las pinturas del Renacimiento. En oposición a la pintura del Barroco las figuras no se encuentran iluminadas por igual, sino que son señaladas por una luz que procede de una única dirección y que hace fijar la atención en una parte concreta, oscureciendo el resto. Los cuantos a los contornos se difuminan con la sombra y hacen que las figuras se confundan sin apenas distinción.

Otro par de conceptos son *la visión en superficie* (planos paralelos) del Renacimiento y *la visión en profundidad* (diagonales recesivas) del Barroco. La primera significa que los elementos que conforman la obra están dispuestos en diferentes planos paralelos entre sí y al plano del cuadro, de tal manera que se distribuyen sucesivamente en la obra generando la profundidad o perspectiva (ejemplo de ello sería *La Escuela de Atenas* pintada por Rafael). En la segunda, visión en profundidad, los diferentes elementos o figuras se distribuyen en una composición angular en relación con el plano del cuadro retrocediendo estas en su profundidad.

El siguiente par de conceptos son *la forma cerrada* renacentista y *la forma abierta* barroca. En la forma cerrada se puede apreciar cómo las figuras se relacionan entre ellas equilibradas dentro del marco del cuadro bajo una composición principalmente formada por verticales y horizontales, haciendo el propio marco del cuadro una función delimitadora de la misma, por lo que se transmite estabilidad y equilibrio que en la mayoría de los casos usa de la simetría pero sin rigidez compositiva. Ahora bien, en la forma abierta del Barroco, las figuras y elementos se expanden fuera del marco del cuadro que tan solo las corta por sus lados. En la forma abierta existe una sensación de espacio ilimitado cargado de dinamismo y opuesto a la tranquilidad o reposo de la pintura renacentista. Su composición ahora no se conforma por

verticales y horizontales sino que usa de enérgicas diagonales remarcando esa sensación de dispersión fuera del cuadro.

Por último se encuentran la oposición entre *multiplicidad* y *unidad*. La primera corresponde a la pintura Renacentista y alude a la pluralidad o diversidad de elementos existentes en la obra y donde cada uno tiene su propia individualidad. En cambio la unidad de la obra Barroca hace que todos los elementos creen un todo único que se combinan a nivel tonal y cromático.

Un elemento importante que relaciona todos estos pares opuestos es la luz, por ejemplo la luz difuminada y uniforme de la pintura renacentista produce perfiles nítidos y modelado escultórico que aíslan los diferentes elementos y colores para representar esa multiplicidad. En cambio la luz Barroca se dirige unidireccionalmente y atraviesan con fuerza toda la composición en esas diagonales que van de lo principal del cuadro hacia el fondo, fundiendo las formas, agrisando las sombras y colores para entrar en esa unidad compositiva.

Con respecto a la obra de Agudo podemos analizar formalmente un estilo mucho más pictórico debido a su influencia barroca en comparación a esas obras clásicas con un estilo mucho más lineal y plástico. De igual manera la inmovilidad de los personajes del clasicismo se transforma en una imagen en movimiento y cambiante más impetuosa que llegan a veces a producir unas torsiones excesivas. Podemos observar también cómo la obra de Agudo en su visión barroca crea su propia espacialidad con profundidad alejándose de representaciones clásicas proyectadas sobre superficies o ventanas. Las obras de esta época barroca y posteriores influencias, mantienen por lo general una composición abierta como si todo elemento estuviera en un estado de esbozo y que da sensación de que ha sido algo fortuito, ya no se

preocupa tanto por cerrar las composiciones para dejarlas bien definidas, sino que crea formas que se dispersan, formas curvas que parecen querer salirse del formato y que atrapan al espectador inquietante pero sin hacerlo detener en un punto concreto. Esto lo consigue el artista haciendo que el espectador tenga una visión general o global de la obra sin que se pierda en detalles aislados, los cuales carecen de todo sentido particular.

Algo importante en la obra de Agudo y característica peculiar del Barroco es ese juego con el claro oscuro. Ambos buscan siempre esa oscuridad relativa y la disolución de los contornos que representados sobre fondos, que a veces nos parecen vaporosos, crean toda una penumbra y huyen de la absoluta claridad clasicista. Todo este juego de valores deja al espectador en tensión y con un deseo en suspenso que inquieta los sentimientos y lo aleja de toda satisfacción personal. Y aunque el bodegón es una de las representaciones típicas y predominantes del Barroco, Agudo huye de ello para aferrarse al modelo, al desnudo y buscar nuevas interpretaciones que apuntan hacia un nuevo realismo, siempre con una gran carga de sentimentalismo en las figuras.

Por último, analizando la obra Agudo de su última etapa podemos observar que se vuelve más abstracta, prescindiendo de la figuración, sobre todo en sus últimas obras y constituyendo un lenguaje mucho más personal. Haciendo un análisis formal y centrándonos en la estructura organizativa y los diferentes elementos (colores, formas, texturas, ritmos, movimiento, y esquemas compositivos) apreciamos todos aquellos rasgos sintácticos que conforman la obra y que nos ayudaran a clasificarla. En este sentido y teniendo en cuenta los tres grandes bloques de la pintura abstracta, esta puede ser *Geométrica*, *Lírica* o *Matérica*, pero a veces pueden estar interrelacionadas entre sí conformando estructuras mixtas. Analizando cada

una de ellas en su aspecto formal podemos ver su asociación o no con la obra de Agudo, así:

La *abstracción geométrica* surgida a principios del siglo XX y que nace como búsqueda de un método científico/matemático para el análisis de la obra de arte se compone principalmente de líneas rectas y formas geométricas simples (cuadrado, rectángulo, círculo y triángulo) con predominio de los colores primarios (rojo, azul y amarillo) más el blanco y el negro. Estos se emplean uniformemente creando composiciones simples sin apreciación de texturas.

Es también a principios del siglo XX que surge la *abstracción lírica* con un papel más creativo, jugando entre el expresionismo y el estado anímico tanto del artista como del espectador, creando obras mucho más intuitivas e imaginativas que la geométrica. Se compone principalmente de manchas y formas orgánicas que bajo un gesto expresivo crea formas con colores profundos y texturas visuales o táctiles.

Estos dos estilos podrían asociarse con los estilos Renacentista y Barroco en la pintura, podemos decir que la primera se asocia con la abstracción geométrica por lo lineal, la forma cerrada y la multiplicidad. Y la pintura Barroca se asocia a la abstracción lírica más pictórica, con forma abierta y la unidad.

Entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta surge la *abstracción matérica*, una corriente pictórica surgida en Francia con Dubuffet, como derivación de la abstracción lírica. Buscaba nuevos valores expresivos centrándose en la exploración de nuevos materiales. Más tarde, sobre los años sesenta surgiría en Estados Unidos un nuevo estilo artístico contrario a

la gestualidad y que búsqueda formas uniformes de color aplicado sobre superficies amplias. Este último estilo no se apoyaría en ideas o sentimientos para justificarse, sino que hace valer la obra por sí misma, naciendo de aquí la abstracción post-pictórica que desembocaría en el minimalismo.

Si planteamos algún común denominador en estos estilos es su oposición al realismo. No buscan reproducir las formas de la naturaleza, tan solo se apoya en ella para analizar sus características estructurales. En este sentido el artista tan solo pretende manifestar su mundo interior desde la subjetividad para transmitir sus sentimientos (menos en la abstracción post-pictórica) apoyándose únicamente en los colores y las formas geométricas o abstractas.

Desde esta clasificación formal podríamos decir que la obra de Agudo, y sobre todo la de la última etapa, se acerca más bien a la Lírica que a las otras dos, por esa visión interna del mundo y búsqueda de sentimientos.

Otra pregunta formal que se nos plantea es su parecido representacional con la naturaleza, es decir, su grado de realismo o iconicidad. Con la abstracción la realidad deja de ser la referencia principal para el artista, por lo tanto el parecido con ella ya no es su fundamento. Haciendo una taxonomía de las características comunes que comparten toda obra abstracta podemos clasificarlas en diferentes grados de pureza.

Ya Aristóteles y Santo Tomás de Aquino hablaron sobre los grados de la abstracción formal y diferenciaban entre: un primer grado de abstracción que correspondería a la física y en el que se prescindía de la materia individual para estudiar únicamente el ente móvil; un segundo grado de abstracción que corresponde a la matemática, en este se prescinde de la materia sensible para

estudiarse el ente *quantum* (la cantidad); y un tercer grado que corresponde a la metafísica en el cual se prescinde de toda materia y se estudia al ente en cuanto ente.

Ahora bien, en cuanto a la obra de arte se refiere, diferentes teóricos han profundizado en este campo y precisamente D.A. Dondis es uno de ellos. En su planteamiento sobre los grados de iconicidad parte de la imagen natural más alta, luego estarían los modelos tridimensionales, luego la fotografía, la pintura realista, la representación figurativa no realista, los pictogramas y la representación no figurativa o abstracta que se encontraría en el nivel más bajo. Basándonos en la obra de arte abstracta podemos clasificar tres grados de iconicidad en su relación con el nivel de realidad:

- *La abstracción de primer grado* o también llamada pura en la que no existen rastros reconocibles figurativos que haga referencia respecto al mundo exterior. En este primer grado se encontraría la abstracción geométrica planteándose la obra como objeto de conocimiento.

- Un segundo nivel de *abstracción parcial o de segundo grado*, en el que tampoco existen referencias formales con la realidad externa pero sí utiliza la naturaleza interior del artista para modificarla, y en ocasiones, conservar parte del referente. Con ella el artista expresa sus emociones y sentimientos utilizando la energía de su cuerpo y utilizando gestos espontáneos e intuitivos, que pueden caer en el automatismo subjetivo, para crear manchas compositivas. En este se encontraría la abstracción lírica y matérica, donde podríamos incluir la obra de Agudo y bajo la cual hace una profunda exploración interior para acercarse a su espíritu y ofrecernos metafóricamente la esencia de su universo y la belleza perfecta.

- Y un *tercer grado de iconicidad* o también llamado pseudo-abstracción en el que existen ciertas referencias formales y conceptuales con la realidad, pero no literal sino metafóricamente, casi siempre desde la subjetividad del artista. En este tercer grado más metafórico normalmente se representa un fragmento de la realidad que se separa de ella por aislamiento o ampliación y cuyo objetivo primordial es hacer una crítica sobre algún aspecto social, político o religioso.

En cuanto a la pregunta extra-pictórica que plantea Woodford sobre la intención del artista al realizar la obra, ella considera que si para el hombre primitivo su finalidad era el pensamiento mágico, para el artista abstracto era mostrar su actividad física creativa en su relación mente/cuerpo desde la que se obtenía una obra totalmente autónoma, no figurativa y que busca provocar sentimientos y emotividad en el espectador. Pero también podemos decir que la intención del artista puede ser generar ambigüedad, falsear realidad o incluso generar sensación perceptiva de movimiento o vibración y para ello juega con los estímulos visuales relacionados con los fenómenos ilusorios de la percepción.

3. ANÁLISIS DESDE EL PSICOANÁLISIS.

Si nos adentramos en la obra de Agudo, podemos advertir dos aspectos fundamentales en toda su obra; por un lado una ejecución realizada hábilmente con el trazo o como él llamaría “el trapazo” y otro es el desarrollo expresivo incansable con un trabajo en serie. Aunque Agudo es un artista peculiarmente nervioso, cuando trabaja en sus obras lo hace contrariamente con bastante lentitud y con constancia, idea que se le presenta, idea que busca hasta la periferia eidética y esto no es posible si no hace un trabajo en serie.

Desde “el trapazo” busca un gesto personal e individual enfrentado a lo colectivo, del que siempre ha rehuído por caer en la vulgaridad de lo repetitivo e idéntico. Prefiere partir del gesto instantáneo y espontáneo pero definitivo que se haga realidad en un trazo singular y original. Su gesto nervioso es producción de lo mental que se materializa desde lo corpóreo con el “trapazo”, un gesto de inspiración barroco-romántica que parte de un susurrar del alma como un retumbar de lo soñado para convertirse mediante el trazo en un pensamiento sin palabras.

Es evidente que las personas más creativas suelen ser introvertidas y esta es la causa de que sean más concentradas y solitarias, siendo la concentración y la soledad componentes indispensables para que se desarrolle la creatividad y se produzca un arte visionario. Pero en el caso de Agudo su disposición es atraída hacia el mundo y la vida social del exterior. Los estímulos externos han atraído su interés buscando esa empatía con los objetos y la naturaleza los cuales siempre tienen algo que decirle, de ahí ese interés por lo sublime de la naturaleza, lo simbólico del agua y lo femenino. Luego su disposición general quizá se dirija en mayor medida hacia lo extravertido o simbólico. Una extraversión fundamentalmente reflexiva y perceptiva más que sentimental e intuitiva.

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO, ICONOLÓGICO Y FORMAL.

En este último análisis metodológico aplicaremos los criterios desarrollados por el historiador de arte Jesús Viñuales en las diferentes etapas establecidas en la obra de Agudo, estableciéndose una clasificación en cuatro niveles: pre-iconográfico, iconográfico, iconológico y formal.

4.1. PRIMERA ETAPA (1940-1977) – Visión barroca del mundo.

Periodo de formación y aprendizaje en sus estudios básicos como en la Escuela de Artes y Oficios en Sevilla. Ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes y gran actividad como dibujante en el taller familiar. Un periodo en el que trabaja en su propio estudio de arte gráfico sobre el grabado. Periodo de búsqueda de una revitalización del barroco sevillano desde una posición de rebeldía que se mueve entre el barroquismo y el nuevo realismo. Ingresó como profesor de Bellas Artes hasta el 77. Una visión barroca del mundo pero en búsqueda de nuevos valores expresivos que parten de esa formación barroca y dirigida hacia una creación personal y moderna demandada por el momento histórico y social de la época.



“La Novia”
Óleo sobre lienzo
57x42,5 cm.

- Análisis pre-iconográfico:

Realizada al óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 57 x 42,5 cm. Su formato es vertical y de proporción rectangular en el que se puede apreciar a una joven representada solamente por la parte superior, que aunque su visión es al frente, su mirada no se dirige al espectador sino que se encuentra perdida como si no se tratara de ella. La joven tiene el pelo recogido y vestida con una camiseta o blusa de color blanco.

Los colores utilizados son poco saturados y con muy poco contraste, con predominio de colores oscuros que desde unos matices verdosos y tierras no hace mayor diferenciación entre fondo y figura, otorgándole al retrato una serenidad absoluta. En cuanto a la luz sí existe un mayor contraste apareciendo esta desde la derecha para crear sombras y modulando el espacio tridimensional donde se puede apreciar que el personaje representado, con un gran naturalismo, se encuentra ubicado en un espacio interior aislado, sobre un fondo neutro en el que tan solo se aprecia una ventana o marco en la parte superior derecha. En la obra se aprecia una composición central y vertical con cierta simetría formal que junto a los colores y la luz dotan a la obra de cierta serenidad pero con una fuerza contenida en la que seguramente Agudo buscara representar los sentimientos interiores.

- Análisis iconográfico:

El personaje representado es una joven vestida de novia aunque no con todos los atributos correspondientes como puede ser, por ejemplo, el velo. Este retrato, que tiene fuertes connotaciones barrocas, no se encuentra totalmente agarrado a este estilo; existe también una búsqueda de nuevos valores expresivos que lo acercan a la modernidad demandada por el

momento histórico y social de la época, haciendo de ello una personal interpretación artística.

Esta obra pertenece a la serie llamada "La Novia", es una serie no muy extensa, pero muy significativa y se encuentra formada por dos piezas más, un dibujo y una "magnífica" pintura al óleo de mayor tamaño 142 x 105 cm., la cual se encuentra actualmente en Alemania. Esta serie abre la etapa barroca en Agudo después de acabar los estudios en las Bellas Artes; y sí, se puede decir, es lo más característico de esa etapa. Entre Artes y Oficios y en el final de las Bellas Artes como estudiante, exploró un cierto surrealismo, sobre todo dibujístico paralelo al barroco y una anterior aproximación breve a un realismo de corte muy cercano a la Pintura Flamenca, Por estas fechas también realiza mucha obra gráfica publicitaria: carteles, páginas de anuncio publicitario y logotipos comerciales. Ya como profesor de las Bellas Artes sigue por la senda del barroco, con una "cumbre": una maternidad en dibujo entre barroca y surrealista; etapa que abandona al contacto con las culturas indígenas de Centro América a partir del 77, el cual le lleva a un acercamiento costumbrista, expresado en imágenes de mercados guatemaltecos, tanto en técnica mixta como en dibujos. Después de esta etapa podemos decir que le siguen una serie de dibujos expresionistas (ya iniciados en personajes indígenas), una serie sobre "músicos" y una búsqueda en el paisaje como fue en El Pedroso (Conil), etc., y en donde decididamente pretende captar lo imposible-sublime.

- Análisis iconológico:

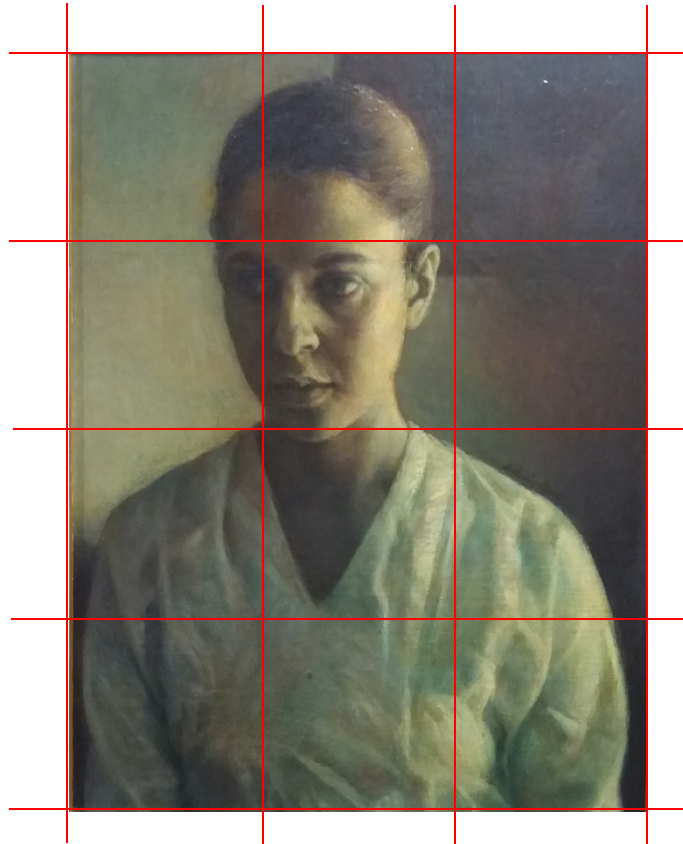
Hay que considerar que aun utilizando la mínima expresión de la paleta cromática, Agudo le da gran importancia a la joven representada en cuanto a carga expresiva contenida. No pretende representar la identidad personal de la joven, sino más bien el acto social que ocupa y en el que llama la atención

esa serenidad de la joven como si se tratara de un retrato de despedida inmortalizada en esta representación de alguien que va a contraer matrimonio a una edad bastante temprana. Una representación que nos acerca a esas representaciones de las vírgenes llenas de dulzura y de silencio. Un silencio acogedor y estremecedor que incluso podría parecer descabellado, en el que Agudo no ha querido en ningún momento agradar ni al modelo, ni al espectador, sino que tan solo lo representa tal y como lo ve, buscando encontrar en el interior del personaje, en este caso la joven, su verdad.

Como signo importante y único se podría considerar la blusa blanca que representa un memorial que simboliza el acto del matrimonio. Existe todo un simbolismo del blanco en cuanto al vestido de la novia, aunque a ella le falte un elemento tan importante como es el velo. El blanco que no es un color en sí mismo, sino la suma de todos los colores, representa el color de la luz, por ello lo asociamos a los sentimientos y a las cualidades simbólicas de la pureza como entrega, la inocencia de la novia y del comienzo de la luz, el comienzo de una nueva vida a partir de un acto tan importante como es el del matrimonio.

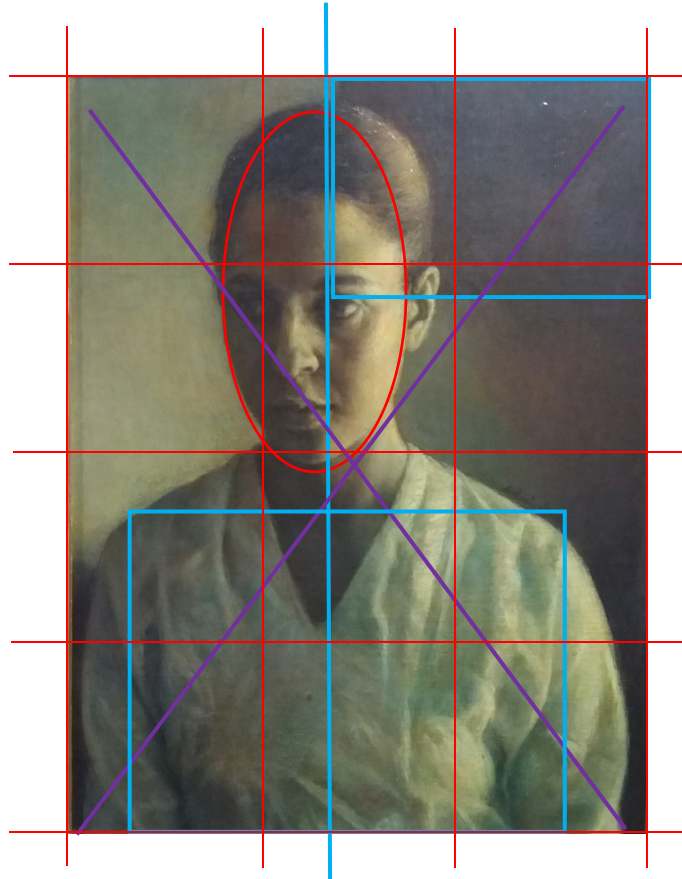
- Análisis formal de la obra:

Esquema de proporciones y división del espacio:



Obra representada sobre un formato rectangular en posición vertical con connotaciones de elevación, fuerza y actividad. El formato vertical evoca la calidez según Kandinsky. Sus dimensiones de 57 x 42,5 cm., presentan un sistema de proporciones de $\frac{4}{3}$, por lo tanto un sistema de proporciones estático que le otorga unidad y belleza, reforzado por la verticalidad y la simetría. La figura ocupa la mayor parte de la obra en sentido ascendente de la composición. Las dos partes superiores recogen el rostro y la ventana o marco, mientras que los dos inferiores recogen el cuerpo.

Esquema compositivo:

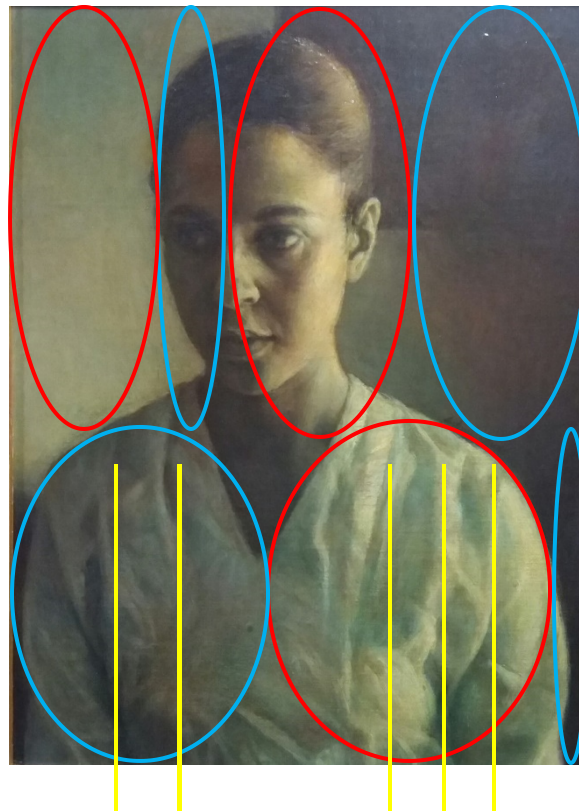


El esquema compositivo está organizado bajo dos aspectos: uno formal y otro por pesos lumínicos. En el formal un eje central de simetría que aunque se encuentra un poco desplazado a la izquierda del cuadro, se encuentra compensado por la forma rectangular de la ventana o marco situado en la parte superior derecha. Además existen una serie de elementos visuales envolventes ubicados sobre la línea vertical conceptual que refuerzan la composición comentada. La imagen central condiciona en su totalidad la composición ascendente armónica de abajo arriba y reforzada por las diferentes figuras geométricas conceptuales que envuelven tres grandes

masas, la mayor la forma el cuerpo de la joven retratada y sobre esta se encuentra otra forma ovalada que envuelve el rostro y constituye el centro principal de la obra. Por último la ventana o marco se recoge en un rectángulo conceptual que aun teniendo una dirección distinta sirve para armonizar la composición descentrada de la figura principal.

En cuanto al lumínico se podría considerar una composición en aspas acogiendo una los valores más oscuros y la otra los claros. Destacar cómo la luz ayuda a esta composición haciendo hincapié en los tres elementos conceptuales descritos anteriormente sobre todo en el rostro, por lo que el análisis de la luz se hace fundamental para entender la obra.

Esquema de ritmos:

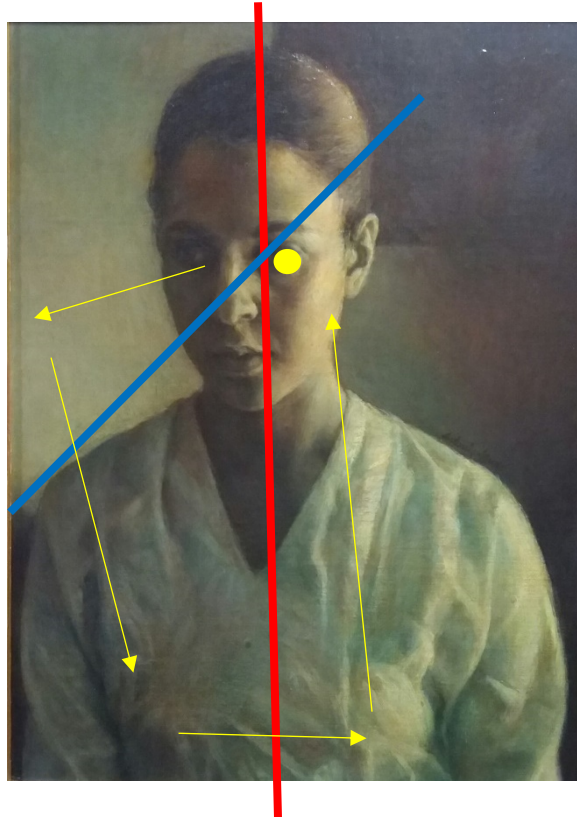


Plantear un esquema de ritmos en esta obra es una tarea bastante compleja, puesto que no se puede observar ningún ritmo formado por líneas o formas, quizá algunos definidos por color o texturas. Pero cabría la posibilidad de jugar con la oposición, es decir, con la alternancia entre luces y sombras. Estos proporcionarían patrones rítmicos muy interesantes en la composición de esta imagen. De tal manera que podría definirse un ritmo de alternancia entre luces y sombras, entre claros y oscuros tal como se muestra en el esquema. Al ocupar estos ritmos la totalidad de la imagen da la impresión de que hay una continuidad fuera del marco estructural.

Este ritmo no lo utiliza en ningún momento para crear dinamismo a la imagen, no busca la sensación de movimiento, más bien es un ritmo compositivo que destaca algunos elementos sobre otros para crear mayor efecto de volumetría y dramatismo en las formas, una técnica muy utilizada en el Barroco o en mayor medida en el Tenebrismo que tuvo tanta importancia en la España de finales del siglo XVI y que tanto influiría en artistas como Zurbarán o Ribera, autores tan presentes en la obra de Agudo.

Las líneas conceptuales amarillas en disposición vertical conforman ritmos ondulados de los pliegues en la ropa y apoyan la verticalidad del cuadro, movimiento ascendente, dirección a la cara, se equilibra en parte con la forma de pico de la blusa.

Esquema de movimiento:



Los ritmos generados por la luz y el contraste no inducen ningún movimiento como principal interés, en cambio la composición vertical sí podría llevarnos a un movimiento de ascensión aunque sea leve. Al igual que la mirada, reforzada con la ventana posterior, crean una direccionalidad diagonal para recordar al espectador que existe un espacio exterior al cual no tenemos acceso.

Aunque el posible movimiento se rige por su verticalidad podemos apreciar un recorrido visual tal como se muestra con el esquema amarillo y que comienza en la mirada como zona más clara, por su valor intrínseco en el cuadro y el mayor peso visual de los colores claros. Este movimiento clásico que sigue la mirada se direcciona hacia la izquierda, diagonal armónica¹⁰¹, serenidad no cargada de tensión o dramatismo, más bien nos apunta a una mirada hacia el pasado, compartiendo los pensamientos de ella. Esta direccionalidad visual de la mirada continúa hacia la oscuridad del torso en la zona izquierda, luego hacia lo claro más visual y cercano del otro extremo, por último los pliegues verticales conducen al inicio del cuadro culminándose así el recorrido completo.

- Elementos gestálticos que conforman la obra:

Expresión – Una primera impresión al contemplar esta obra nos transmite sensaciones opuestas, por un lado la serenidad de la composición y de la obra en general que se contrapone con la desesperanza y posiblemente sentimientos reprimidos, los cuales no podemos saber si es tristeza contenida no exteriorizada o simplemente aceptación.

Equilibrio – Completamente equilibrada dentro del formato vertical por su composición centrada y simétrica. Estabilidad, orden y sencillez en la composición, pero también totalmente equilibrada en la utilización de luces, tonalidades, matices, contrastes y texturas.

Forma – Las formas son todas figurativas y obviamente naturales, se aprecian manchas bien definidas y suaves sin percepción en ningún momento de la

¹⁰¹ KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Paidós. Barcelona, 1996, pp.115ss.

línea como elemento dibujístico. Todas se encuentran bien agrupadas en cuanto a tonos de color y valor lumínico, haciéndonos conscientes perfectamente de separación entre la figura bien definida y un fondo casi imperceptible.

Desarrollo – Tal como se ha explicado en el análisis iconográfico, se trata de un retrato de una joven vestida de novia supuestamente sentada y no de pie, hecho que se puede apreciar por la curvatura del cuerpo y los hombros. La joven aun estando frente al espectador su mirada se muestra algo esquiva y perdida, todo rodeado de una luz barroca generadora de contrastes claro-oscuros y en el que no se reconoce su procedencia.

Espacio – Al más puro estilo Barroco, Agudo acerca al espectador a la obra mediante un espacio pequeño, en concreto una habitación, sin caer en la típica ventana al exterior del pasaje renacentista, acogiendo un tema con el que el espectador no se siente ajeno sino más bien cercano. Espacio ilusorio que no busca la tercera dimensión o profundidad mediante la perspectiva típica renacentista, sino que la representa a partir de la luz y del contraste.

Luz – En cuanto a la luz podemos apreciar que se presenta llena de expresividad y dramatismo por toda la escena. Se resalta el rostro de la novia dentro de un espacio oscuro dotándole de una expresividad incondicional. Una luz que proviene de la derecha, pero se desconoce su origen, incluso representa una ventana por la cual no entra la luz, una ventana cerrada, una puerta que se cierra, un camino sin andar. La luz como símbolo naturalista tiene un significado espiritual y posiblemente pretende captar la luz interior de la joven retratada.

Color – La paleta de colores es muy precisa con predominio de los colores fríos, principalmente verdes sobre todo en las sombras que contrastan con los colores ocre y tierras más cálidos para las luces. Este juego entre cálido y frío lo refuerza con los contrastes lumínicos que sí es bastante pronunciado, homogeneidad en la baja saturación, ligero contraste de la cara respecto al fondo frío. Predominio en general de los colores secundarios e incluso terciarios frente a los primarios.

El color blanco del vestido guarda cierta asociación con la luz, la bondad, la inocencia, la pureza y la virginidad. El predominio de los verdes que representan la armonía, los colores de la naturaleza, pero también los de la fertilidad y la frescura guardando una fuerte relación a nivel emocional.

Movimiento y tensión – Como ya se ha explicado en los esquemas anteriores no se aprecia movimiento en la obra. Más bien la serenidad de la joven representada y la estabilidad compositiva hacen que se produzca esa especie de tensión visual reforzada por una mirada desviada del espectador. Una tensión controlada pero que no pasa desapercibida por todo aquel que contemple el retrato.

Síntesis y mensaje – Intentar captar el mensaje tras una síntesis formal es un trabajo complejo pero necesario para entender a Agudo en el momento tanto histórico como social de esta primera etapa. Quizá habría que hacer una valoración sobre el concepto del tiempo tan importante en el Barroco y que también tiene cabida en esta obra de Agudo. Nos presenta una joven vestida de novia que nos trasmite un mensaje sobre un tiempo vivido muestra de lo pasajero de la vida humana. Cómo de transitorio es el tiempo, metáfora de que todo cambia y todo pasa, por ello Agudo trata de plasmar esa temporalidad y momentaneidad de un instante eterno como oxímoron al que

tanto se refería Nietzsche, un instante que pasa rápido y destruyéndose en el mismo momento, pero que a pesar de ello guarda la condición de eterno. La fugacidad de la juventud representada por esta joven novia nos plantea la fugacidad de las cosas mortales.

Pero al igual que el paso del tiempo, la belleza fue otro tema importante del Barroco y este tampoco lo deja escapar Agudo. Una belleza de la juventud que no es eterna puesto que el tiempo es destructor, nos revela la mortalidad y la decadencia, siendo precisamente el hecho del casamiento su primer contratiempo; el paso de niña a mujer. Ahora bien la representación de la mujer en el Barroco casi siempre tenía poca consideración, es de resaltar para entender bien el mensaje que se pretende transmitir el recordar cómo fue la representación de la mujer sobre todo en el Barroco. Una mujer que fue principalmente representada como ancianas, símbolo de la vejez frente a la predilección de imágenes de mujeres jóvenes del Renacimiento. La mujer había tenido dos funciones principales y posiblemente únicas, la de ser madre y la de ser esposa, lo había sido considerado como el deber fundamental de esta, incluso llegando a ser mal vistas quienes no cumplían este deber básico. La mujer quedaba recluida en la casa y se le tenía restringido el acceso al mundo exterior reservado para los hombres, una mujer que la sociedad marginaba cultural y educacionalmente, tan solo tenía que hacer sus labores domésticas. Esto cambiaría con la contrarreforma y así lo acogería el Barroco, a partir de este la mujer ya podía acceder al mundo, pero sin abandonar sus requisitos impuestos de castidad, de pureza, de belleza, de sumisión y de obediencia, y sobre todo sus funciones de esposa y madre.

El estereotipo de la mujer expuesto por la iglesia (recordar las tremendas frases del santo misógino) habían construido una imagen negativa de la mujer por su engaño y traición a la confianza de Dios y la consecuente

pérdida del Paraíso. El Barroco pretendería salvarla de todo esto pero seguiría considerándola un simple objeto del proceso de la sociedad y que podía ser usada por sus funciones como era la procreación del hombre. A todo esto Agudo no quiere dejar de hacer un retrato de la mujer al estilo Barroco, pero mostrándonos en cubierto toda esa gran carga soportada durante estos últimos años.

4.2. SEGUNDA ETAPA (1977-1987) – Visión convulsa del mundo.

Dos importantes acontecimientos, por un lado el abandono como profesor de las Bellas Artes y por otro su primer contacto con las Américas. Giro radical en su pensamiento y en su obra que parte del enfado con el mundo y se manifiesta bajo una agresividad pictórica intensa, una visión convulsa y agitada del mundo. Como obra representativa de esta época se analiza una de las obras más importantes para Agudo titulada “Autorretrato”.



“Autorretrato”
Carbón y sanguina sobre papel
72 x 60 cm.

- Análisis pre-iconográfico:

Dibujo de un autorretrato en pleno proceso de afeitado personal. Realizado con carbón y sanguina sobre papel de dimensiones 72x60 cm. Utilización de un formato rectangular vertical para su representación en el que se puede apreciar la calidad técnica que hace visible toda una formación barroca o neobarroca. Esta obra pertenece a la serie de autorretratos en una etapa de figuración contemporánea en la cual el artista se representa en una actitud cotidiana pero que guarda una gran carga expresiva. Destacar en este autorretrato el giro de la cabeza hacia la izquierda para dar mayor protagonismo al hecho del afeitado y que se asocia dentro del periodo de transición del artista, motivo de su salida como docente de la Escuela de Bellas Arte y el reencuentro con los pintores modernos.

En ningún momento se aprecia la utilización de colores vivos, más bien son poco saturados, predominando principalmente el negro del carbón y el color de la barra sanguina. Su factura mediante manchas impulsivas, pero difusas por sus contornos, se muestran cargadas de expresividad y no evidencia contraste en cuanto al color, pero sí en lo que respecta a la luz. Su interés por el espacio tridimensional o la perspectiva es ínfimo por lo cual no le interesa crear un contexto espacial. La composición es clara y sencilla donde las manos son los elementos principales, estas evidencian serenidad y control sobre su actitud y junto a la mirada perdida con actitud desinteresada dan profundidad al autorretrato.

- Análisis iconográfico:

Es un autorretrato que por su juego con la luz tiene reminiscencia barroca, pero su gran carga expresiva y tensional hacen que de un salto hacia

el neobarroco en busca de un nuevo realismo modernizado por el expresionismo y el romanticismo donde ya se puede apreciar en el trazo cierta evocación hacia la abstracción. Dentro del contexto histórico, se enclava en el Barroco sevillano, periodo de grandes cambios culturales y artísticos bajo una mirada postridentina. En este autorretrato Agudo se muestra con la mirada perdida como si buscara sueños inalcanzables y es una ventana desde la cual el autor nos permite ver un reflejo de la única, individual y genial personalidad del artista con un gran sentido analítico y una enorme sabiduría. Este retrato nos transmite grandeza y serenidad al mismo tiempo que, bajo una profundidad anímica, muestra su intimidad psicológica, moderando ambas su presencia física pero que no por ello pierde en ningún momento su propia identidad. Esto es una clara influencia del barroco que Agudo conserva en sus retratos y autorretratos, la búsqueda representativa de los sentimientos interiores, el plasmar las pasiones o los temperamentos en el rostro de sus personajes dotándolos de una intensidad e individualismo que sorprende en oposición a la inmediatez y a la destreza.

Mirada perdida en estado de ensoñación o reflexión con gesto inexpresivo, pero sin abandonar ese sentimiento de concentración rotundo que alude a su visión del mundo. Un rostro definido por un cabello ondulado seña identificativa de Agudo que nos alude a esa personalidad nerviosa de quienes le conocen. Es de considerar en una segunda observación que no representa la boca y a lo que no le presta demasiada importancia, con ello dar mayor protagonismo a la nariz sobre el rostro que bajo unas cejas densas y muy pobladas conforman su inexpresiva faz. Además de todos estos rasgos genéticos o constitutivos podemos apreciar una serie de marcas de expresión sobre todo en la zona de alrededor de los ojos, arrugas y ojeras con prominentes bolsas muy marcadas que reflejan el paso del tiempo. Arrugas

que nos hacen entender un autorretrato no idealizado y bajo el cual no busca la perfección ni la belleza de la juventud establecidos por los cánones estéticos, cualidades frívolas o terrenales que no son representativas en una vida dedicada al arte y la enseñanza. En general el rostro de Agudo muestra una expresión contenida y serena pero con una gran carga emotiva.

Su vestimenta es mínimamente aparente, una especie de camisión de color sanguina, única parte coloreada del autorretrato y que a diferencia del resto juega entre el blanco del papel y el negro del carbón. La posición del cuerpo es erguida y estática a la vez y nos muestra esa gran tensión del momento del afeitado.

Con respecto a las manos están separadas pero a poca distancia. Las son grandes y bien formadas. La mano derecha está más estática y oprime el cuello para dejar que la mano izquierda sea la que contiene toda la tensión, que desde una aparente quietud nos atrapa expectante a la espera del acto del afeitado. Es justamente la mano izquierda, la siniestra, la que ejerce esta tensión que aunque tiene menos definición morfológica, absorbe toda la primacía visual que hace que recaiga sobre ella el centro de atención, esto es debido tanto a su disposición colocada por encima de la mano derecha como por su intencionalidad. Una mano izquierda que se asocia a las pasiones y al pecado, hecho al que Agudo ha querido dar mayor protagonismo, en cambio la mano derecha está más estática, en actitud de estiramiento del cuello. Una mano derecha en la que se aprecian íntegramente todos los dedos, incluso las falanges y uñas del dedo anular y corazón. Los dedos índice y meñique aparecen más desenfocados y el pulgar queda casi despreciable, en comparación con una mano izquierda que se encuentra agarrando una maquinilla de afeitar y de la que tan solo se aprecia, con escasa claridad, el dedo índice que ejerce la presión sobre la cuchilla.

- Análisis iconológico:

Es en este apartado donde se busca una interpretación del significado intrínseco o inconsciente que se esconde detrás de la intención de Agudo como creador del autorretrato. Seguramente Agudo en este autorretrato quiere expresar su personalidad, cargada de sentimientos encontrados y apertura a toda una curiosidad modernista descubierta en aras de explorar y que nos deja toda una imagen repleta de secretos codificados.

Tanto la técnica como el estilo son propios de Agudo y dan un carácter personal en este autorretrato. El fondo blanco ayuda a crear una atmósfera de bidimensionalidad con tonalidades grises y cálidas, centrando toda la atención en el retrato al que brinda la mayor importancia. Esa importancia no la fomenta con el uso del color sino con la luz contrastada, herencia del Barroco, y que sobre un fondo neutro intensifica la tensionalidad del dibujo y su fuerte expresividad. El estudio minucioso de las actitudes y cualidades junto a la destreza técnica, acompañan a un realismo alejado de toda idealización o sublimación de la imagen que bajo una mirada perdida, que no se aprecie la boca y la disposición de las manos sugieren una concentración pero a su vez una carga de tensión y contención que nos lleva a reflexionar.

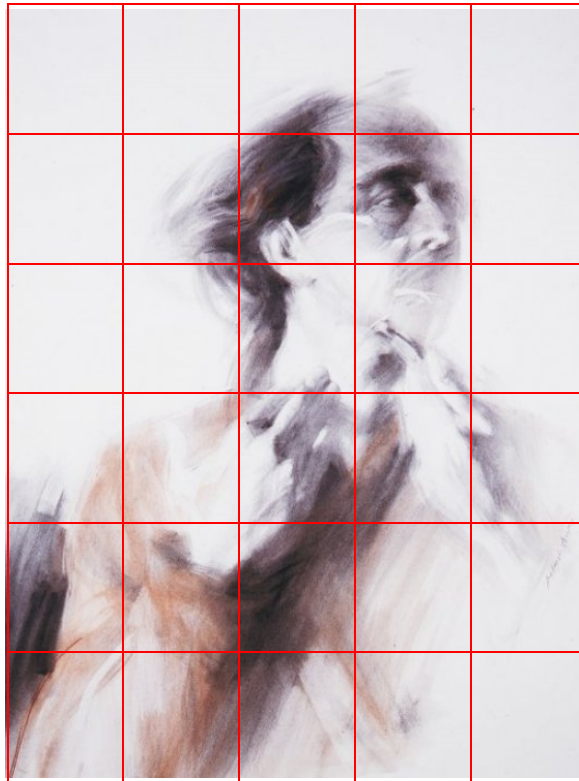
- Análisis formal de la obra:

Para entender mejor el significado de la obra y su mensaje es necesario un análisis de los diferentes esquemas que conforman el plano básico sobre el que se desarrolla la representación espacial de este autorretrato. Una obra en la que Agudo ha elegido una composición pictórica rectangular apoyada en la verticalidad estableciendo una serie de esquemas formales y conceptuales para buscar tanto el equilibrio como la simplicidad.

Con el fin de entender bien esta obra se hace fundamental la intención como acto de dirigir la mirada en toda su plenitud, la importancia de saber ver para recoger todos los estímulos que nos hagan percibir desde una mente selectiva, diferenciadora y organizadora, e interpretar para dar significado a nuestros estímulos. Para ello es necesario conocer las leyes perceptivas de la Gestalt que como totalidad recogen desde las leyes generales de fondo-figura o la ley de la pregnancia, y una serie de leyes particulares que van desde la ley de la proximidad, la ley de la igualdad, ley del cerramiento, ley de la simetría, ley del destino común, ley de la continuidad, ley del contraste y ley de la experiencia. Además de una serie de cuestiones no conscientes como los aspectos culturales o subjetivos y que condicionan el análisis de la obra.

A partir de aquí podemos establecer y valorar los diferentes esquemas que conforman la obra y nos ayudaran en su análisis. Estos nos ayudaran al diálogo con la obra y su comprensión, y van desde el análisis de proporciones, la composición, ritmo y movimiento. En base a ello estudiaremos los diferentes esquemas así como los elementos que la conforman:

Esquema de proporciones y división del espacio.



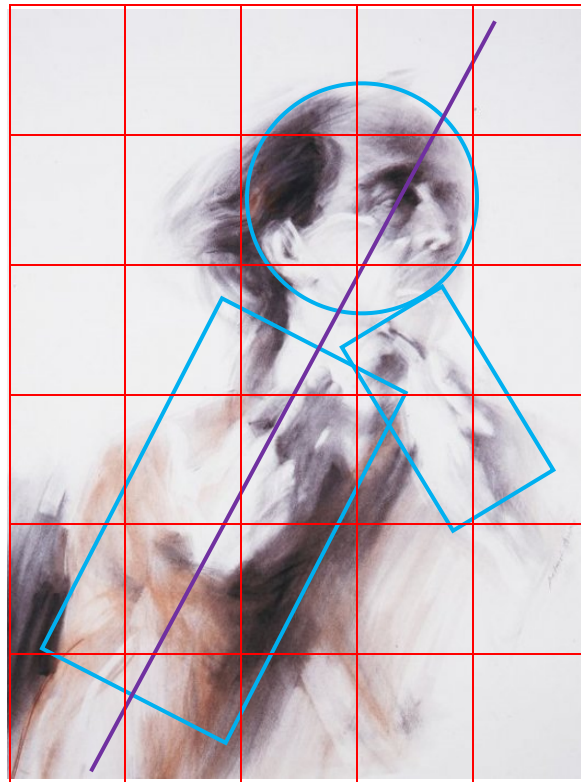
La obra se presenta encuadrada en un marco de referencia vertical, que evoca al equilibrio y la elevación. Es sabido que el formato vertical representa la calidez y lleva implícito el equilibrio, la ascensión, ciertas connotaciones de fuerza, actividad y dinamismo. El predominio de las verticales sobre las horizontales en un formato vertical hace que este se encuentre relacionado con el movimiento, en este sentido Kandinsky define la

vertical como “la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento¹⁰².”

Curiosamente sus dimensiones 72x60 cms., mantienen un sistema de proporciones de 6/5 es decir posee un sistema de proporciones estático y a partir de este se realiza una división del espacio para situar sobre dicha estructura los diferentes pesos visuales más importantes de la composición. Aun teniendo la obra un sistema estático, en sí posee gran movimiento y es debido a otros conceptos que necesita de un análisis más pormenorizado para poder identificarlo. En esta división la imagen principal ocupa la mayor parte central y va ocupando el formato en sentido ascendente. Esta previsualización provoca que la atención se desplace hacia arriba de la composición para compensar el peso visual de la misma. En la división del espacio podemos establecer, cómo la mano derecha y parte del cuerpo se encuentran en los cuatro cuadros inferior/izquierda, mientras que la cabeza y la zona del afeitado, que tiene gran protagonismo, se encuentran situadas en los cuatro cuadros superior/derecha de la obra, hechos relevantes para captar el mensaje que ha querido transmitir el artista.

¹⁰² Ibíd. , p.51.

Esquema compositivo:



Se puede apreciar fácilmente unas de las líneas maestras sobre la que se organiza los espacios y donde se sitúan los elementos visuales más importantes. Si ubicamos los elementos principales o pesos visuales sobre una línea conceptual podemos apreciar una diagonal ascendente. Ahora bien si nos acogemos a los elementos envolventes de los diferentes pesos visuales vemos que estos refuerzan esa diagonal ascendente.

Esta obra se caracteriza por tener una imagen central que condiciona en su totalidad la composición de una obra con un esquema compositivo diagonal ascendente armónico de izquierda a derecha. Esta diagonal está reforzada por diferentes figuras geométricas conceptuales que envuelven tres grandes masas, la mayor la forma el hombro junto al brazo y la mano derecha conformado por un conjunto completo y que mantiene esa dirección de la diagonal principal. El segundo elemento importante, el rostro, está envuelto en un círculo conceptual y constituye el centro principal de la obra. Por último la mano izquierda, que se agrupa en un rectángulo conceptual que teniendo una dirección opuesta a la anterior, refuerza a esta con el fin de apuntar hacia el rostro creando una tensión máxima en el afeitado.

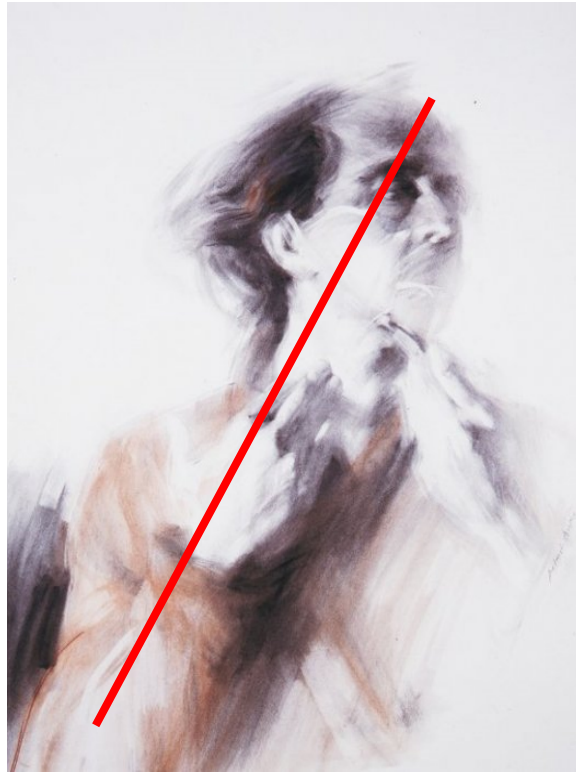
Es importante destacar cómo la luz ayuda a esta composición haciendo hincapié en los tres elementos conceptuales descritos anteriormente sobre todo manos y rostro, por lo que el análisis de la luz se hace fundamental para entender la obra.

Esquema de ritmos:



Analizando la obra, se pueden apreciar una serie de ritmos que conforman una relación armónica entre los diferentes elementos y que crean un conjunto compositivo donde predominan los de carácter ondulado. No son ritmos de repetición sino ritmos por agrupación cargados de una fuerte connotación. Estos hacen que se perciba cierta ascensión diagonal entre los mismos, dirigiendo la atención de abajo hacia arriba y que atrayéndola hacia la mano que está afeitando la cara para recaer sobre el rostro.

Esquema de movimiento:



Como consecuencia de los ritmos establecidos en la obra, se puede percibir un marcado movimiento ascendente para centrar la atención en la cara donde se ubica el elemento de mayor peso visual reforzado por la mano izquierda que guarda la máxima tensión. El recorrido visual comienza en la zona inferior izquierda que llena el primer plano y se dirige hacia el rostro como centro de atención compositiva. Este recorrido visual enmarca la obra con un movimiento más fuerte pasando por la mano y acabando en el rostro el cual se encuentra algo levantado

Recorrido visual



Una vez analizados los anteriores esquemas nos llevan a entender el recorrido visual de la obra y que junto al estudio análisis de una serie de valores, que a continuación se describen, podemos entender el mensaje que ha querido transmitir Agudo en esta obra.

- Elementos gestálticos que conforman la obra:

Expresión – Es la primera impresión, solo sensaciones. La primera impresión de esta obra viene dada por la expresividad de la técnica y el contraste lumínico que dan sensación de movimiento, tensión y plenitud.

Equilibrio – Completamente equilibrado dentro del formato vertical, gracias a una composición centrada apoyada en una diagonal conceptual ascendente. Una composición de extraordinario equilibrio que lo hace estable y proporciona a la obra un efecto de orden. Toda la obra se encuentra equilibrada con el personaje principal, el autorretrato del autor, que proporciona todo el equilibrio donde el punto de máxima tensión visual se encuentra en la zona superior del rostro y la mano afeitándose.

Forma - Las formas que se encuentran en la composición son formas figurativas naturales definidas por manchas abstractas con contornos muy suaves, mediante trazos débiles y difuminados. Estas formas están agrupadas por tonos de color y contrastes lumínicos. Se pueden diferenciar las formas mediante el contraste tan evidente que da apertura a toda interpretación, donde toda una simbología se deja transmitir a través de la mirada y el rostro elevado. Es evidente que las formas tienen cierta reminiscencia clásica dadas por su situación histórica y caracterizada por sus formas corporales. La zona inferior aun estando más intensificada en cuanto a dibujo y contraste se queda más difusa visualmente que la superior la cual queda en un segundo plano, esto le da ese significado de ascensión y tensión visual.

Desarrollo - Haciendo un análisis iconográfico de la composición podemos ver un retrato del artista afeitándose, suponemos que frente al espejo e iluminado por una luz artificial, de la cual no se aprecia su procedencia.

Espacio - En cuanto al espacio, esta composición presenta una estructura diagonal donde se puede apreciar la figura como forma principal separada del fondo. Contrario a los pintores renacentistas que buscaban amplios espacios para así poder recrear la profundidad, los pintores barrocos solo necesitan de pequeñas salas o habitaciones y esto es precisamente donde se apoya

Agudo. La profundidad se recrea principalmente a través de la luz, típica de la pintura barroca, de este modo se libera el todo de esas limitaciones impuestas por la pintura renacentista que dependía de la composición para crear la profundidad. El espacio compositivo del Renacimiento se transforma en espacio-luz del Barroco y de esta manera se intenta acercar al espectador a la obra aproximando el mensaje de una manera más directa, evitando esa especie de ventana espacial renacentista síntoma de la utilización abusiva de la perspectiva.

Luz – Representado el autorretrato bajo una luz artificial más bien cálida que direcciona hacia el rostro como elemento principal y de mayor peso visual. Una iluminación que procede de un único e intenso punto de luz del cual no se aprecia su origen y puede estar en el cuadro o fuera de él, pero que hace evidente en todo momento esa fuerte y marcada direccionalidad de la luz. Es a través de esta luz que se insinúa la presencia de lo sobrenatural no como ser divino sino como forma de captar esa luz interior de la persona autorretratada dotando de vida y expresividad a dicha figura sobre el fondo. Una iluminación contrastada como representación del conocimiento.

Color - Se establece un binomio con la luz. Se emplean contrastes lumínicos pero siempre jugando con colores cálidos. Estos colores junto a la luz ocupan el primer plano, facilitando así la sensación de ascensión y tensión. Por lo general son colores poco saturados. Predominio del color blanco que se asocia a la luz, la pureza y seguridad, que a diferencia del negro está cargado de connotaciones positivas.

Movimiento y tensión – Un notable movimiento pero cargado de tensión gracias a los ritmos, la composición, así como el movimiento del propio cuerpo formado por líneas onduladas y exento de líneas artificiales.

Síntesis o mensaje - Una vez analizada la obra se puede entender toda una reflexión y contemplación que nos lleva a comprender este autorretrato como una mirada del artista que lucha contra el clasicismo técnico y la satisfacción emocional. Una metáfora de confrontación entre dos mundos, el mundo del Barroco de su momento y el de la visión personal del artista, como un tránsito de la vida a un estado casi de meditación y sobrecogimiento, búsqueda de nueva forma de comunicación más modernista y romántica.

Tras realizar todo este análisis semántico de la obra y atendiendo a lo más representativo, tanto simbólica como connotativamente, el autor ha querido expresar con una mayor libertad creativa, toda una teatralidad en la gesticulación que aflora exageradamente el *pathos* de su visión del mundo. Una cosmovisión desde una temporalidad o momentaneidad que capte ese instante concreto, un instante que lleva implícito un rápido paso pero con condición de eternidad. Un desafío al tiempo, bajo la fugacidad de la juventud y la aceptación de la decadencia, una lucha constante con lo preestablecido culturalmente hacia una libertad expresiva y un posicionamiento filosófico que se pregunta por su existencia. En definitiva con este autorretrato Agudo ha querido mostrar un yo incondicional enfrentado a la vida desde la potencialidad expresiva del arte.

4.3. TERCERA ETAPA (1987-1995) – Visión inestable del mundo.

Etapa o periodo inestable entre la vuelta a la enseñanza, la elaboración de la Tesis doctoral y el reencuentro con el dibujo, donde le queda poco tiempo para dedicarlo a la creación artística y exposiciones, entre ellas destacar la realizada en el Palacio de la Madraza, universidad de Granada en Abril del 92 y titulada “El paraíso Perdido”. Aparente relajación pero convulsa activamente, búsqueda de nuevos valores expresivos lejos de todo concepto académico y que lo encuentra en los retratos de sus allegados. Desde esta visión inestable del mundo, Agudo realiza este retrato de su hijo Alejandro en las playas de Conil en Cádiz.



"Alejandro en Conil"
Técnica mixta sobre lienzo
142x105 cm

- Análisis pre-iconográfico:

Pintura realizada con técnica mixta sobre lienzo de dimensiones 142 x 105 cm, sobre un formato rectangular vertical en el que se aprecia un joven en posición erguida mirando hacia el espectador sobre un fondo algo impreciso. El personaje se encuentra vestido con una chaqueta que aparenta ser de cuero, unos pantalones básicos y una camisa con rayas horizontales. El fondo representado por un mar algo movido y con un horizonte situado en la parte superior. En la parte izquierda puede apreciarse una roca.

El retrato está realizado con colores poco saturados con predominio de los oscuros, sobre todo en la figura, a diferencia del fondo en el que se aprecian colores con cierto matiz verdoso y ocre. No presenta tampoco mucho contraste en cuanto al color, pero sí en lo que respecta a la luz, generándose un espacio tridimensional o perspectiva que evoca a la naturaleza. La composición es central y vertical configurando una simetría formal. Tanto la composición como los valores cromáticos evidencian una aparente serenidad de la obra, pero también la actitud del personaje que situado a contraluz hace que desde la oscuridad pueda apreciarse una mirada seria y directa que refuerza esta condición.

- Análisis iconográfico:

El personaje representado es Alejandro, hijo del artista. Esta obra pertenece a ese periodo de regreso a la enseñanza de Agudo, donde retoma su pasión por el dibujo y la pintura, sobre todo enfocado en la figura humana. El retrato de Alejandro junto a la de su hija Leticia son representados por el artista en numerosas ocasiones, desde poses en la arena de la playa, hasta algunas de Leticia amamantando a su hijo. Puede apreciarse el gran dominio

técnico y artístico donde no quiere mostrar la belleza de la juventud de su hijo, sino que bajo una representación hierática envuelto en una aparente oscuridad provoca en el espectador una sensación de angustia e inquietud y que se encuentra cargado de connotaciones que aluden a ese amor de un padre hacia sus hijos.

- Análisis iconológico:

Ya el historiador de arte Antonio Bonet Correa¹⁰³ e incluso el crítico de arte José Antonio Chacón Álvarez¹⁰⁴, habían interpretado en profundidad esta época o momento artístico de Agudo. Ambos coinciden, al analizar desde su contexto histórico las obras de esta etapa, en aclarar que el artista no busca en su representación hacer un alarde de soltura pictórica con un gran dominio de las pinceladas, ni tan siquiera busca hacer una demostración de matices para intensificar una comunicación entre la fuerza expresiva de las figuras representadas y el receptor. Todo lo contrario, su búsqueda se centra en un renovado espíritu neorromántico que bajo un nuevo realismo naturalista permitiese revelar la magia oculta de la naturaleza, representar un espacio imaginario como realidad soñada desde donde contemplar nuevamente esa naturaleza olvidada. De ahí, el título de su exposición “El Paraíso Perdido”. Agudo representa este mágico escenario envuelto en un halo de sombras y luces generadoras de espacios lumínicos casi poéticos.

Este personal reencuentro con la naturaleza lo busca en la sierra norte de Sevilla, en las playas gaditanas de Conil y Sanlúcar de Barrameda o en la

¹⁰³ BONET CORREA, Antonio. Expresionismo y Neorrealismo en la pintura de Antonio Agudo. En: AGUDO TERCERO, Antonio. *Antonio Agudo en el paisaje*. Catálogo de Exposición celebrada en Museo de Alcalá de Guadaíra, (del 7-V-2009 al 7-VI-2009). Edita Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira y Fundación Cajasol. Sevilla, 2009, pp.13s.

¹⁰⁴ CHACÓN ÁLVAREZ, José Antonio. Antonio Agudo en el paisaje. En: AGUDO TERCERO, Antonio. *Antonio Agudo en el paisaje*. Catálogo de Exposición, pp.15s.

ribera de Alcalá de Guadaira, incluso lo llega a explorar más tarde en los exuberantes paisajes de América. En ellos se muestran desde brumosos paisajes marítimos y borrascosos hasta abruptos acantilados, que le llevarían más tarde a adentrarse en esos paisajes exóticos de tierras americanas. Aquí se entiende el motivo de utilizar esa gama cromática tan agrisada y sorda, pero que en ningún momento abandona su destreza inconsciente con delicados matices neorrománticos, ni la tradición barroca del estudio de las fisonomías expresivas que le lleva a incorporar la figura humana en estos paisajes idealizados.

Pero tras comprender mejor el pensamiento de Agudo y como nueva aportación a esa primera aproximación a la verdad, podríamos ahondar mucho más en su visión personal del mundo descubriendo toda una magistral teatralidad. En estas obras nos muestra los retratos de su familia inmersos en este ensueño paisajístico. En ellas no solo nos quiere revelar esa naturaleza olvidada, sino que también pretende evidenciar y ofrecer un entrañable binomio entre esa realidad y la ficción, que se muestra bajo todo un escenario indolente. Sirva este adjetivo a modo de prosopopeya hacia la naturaleza representada, un escenario con el que Agudo juega entre atmósferas casi irreales, envueltas por nebulosas entoldadas y opacas donde crear un particular momento encubierto, lúgubremente oscuro y sombrío, que nos recuerda a esa relación que tenemos con la muerte y el más allá para desvelar la magia oculta de lo aparente y buscar lo más radical de la existencia.

Por esta época, la vuelta a la enseñanza tras su expulsión y su plena dedicación a la docencia, junto a la necesidad de elaborar su tesis como afianzamiento laboral, lo apartan temporalmente de esa anterior y eufórica creación artística y expositiva en la que buscaba incansable sus verdaderos valores, la cual es síntoma indiscutible de esa visión inestable. En este sentido

podríamos decir que se abre en Agudo toda esa visión inestable del mundo y en la que quiere agarrarse a lo único verdadero de dicha existencia y es el amor a sus hijos, el amor de su familia y el de su mujer, de ahí que represente a sus hijos abrazados por esta codiciada naturaleza donde lo importante no es la destreza artística para representar la naturaleza o la figura humana, sino que su simple acto de presencia es más que suficiente. Por ello no representa a sus hijos desde una idealización divinizada, sino que tan solo su presencia hierática y misteriosa nos hace recordar su verdadera existencia como única voluntad capaz de soportar la inestabilidad de la vida que se nos presenta. Y esto no se muestra en la conciencia personal de cada uno, que no es más que una criba u olvido reprimido del inconsciente. Tampoco se muestra en el inconsciente individual, que no es más que un puro almacén de lo sucedido o acaecido a nivel personal como son las vivencias, las experiencias, las sensaciones, los deseos, los pensamientos e incluso las proyecciones de acciones futuras. Quizás, como diría Jung, sea desde el inconsciente colectivo donde nazcan o se muestren estos instintos aflorados en mitos culturales o arquetipos universales y que se manifiesten simbólicamente en imágenes representacionales en nuestra conciencia. Entre estos arquetipos que figuran en los sueños se encuentra el de cuidador o padre protector, uno de los más importantes símbolos de poder y orden, una especie de dios que simboliza las relaciones intelectuales, las funciones de cuidador y protector.

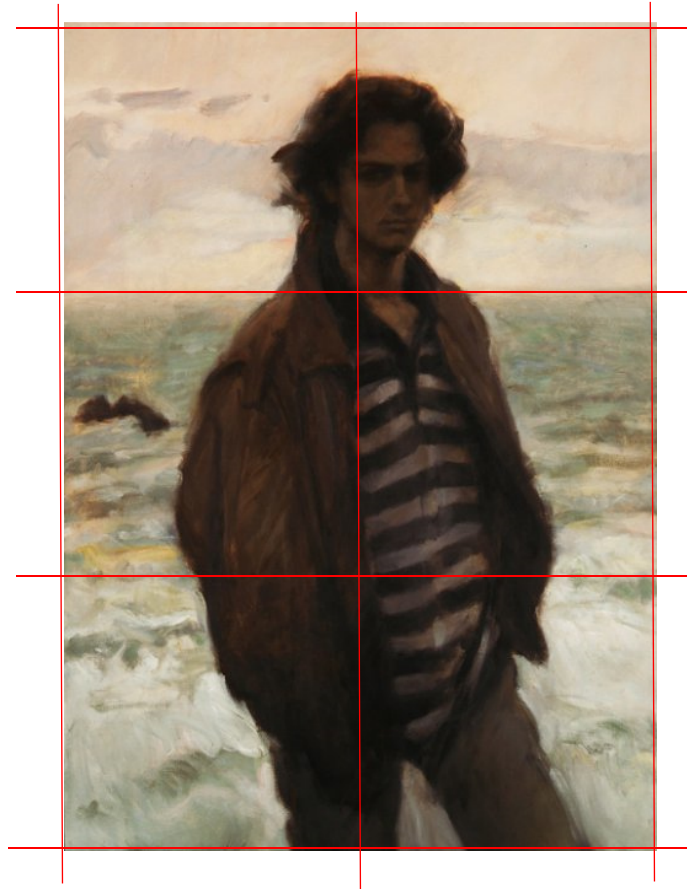
Y adelantándonos a las siguientes etapas, podemos entender a partir de aquí toda esta cosmovisión desde lo acuático y lo femenino en Agudo gracias al encuentro con ese inconsciente colectivo donde descubre el arquetipo de padre protector y que le lleva a indagar en el arquetipo de Madre que además de protector tiene el impulso mágico creador desde el lugar de transformación mágica que es el útero. El útero no solo aparece como cueva

protectora sino como manantial de nacimiento, secreto escondido y que alude a todo lo maternal, a la sabiduría femenina, bondadosa, protectora, sustentadora y que da crecimiento, fertilidad y alimento. Un arquetipo maternal que se simboliza en lo femenino y en lo acuático por su relación con el líquido uterino, y que le lleva a Agudo a profundizar en estos aspectos en sus últimas representaciones de la naturaleza, siempre acompañadas de agua, como son las cascadas de Iguazú o la Barranca del Cobre en América y personajes guatemaltecos sobre todo mujeres amamantando a sus hijos.

- Análisis formal de la obra:

Esta obra está realizada sobre un formato rectangular en posición vertical. La obra visualmente está equilibrada aparentemente siendo necesario un estudio pormenorizado tanto de los esquemas formales como conceptuales.

Esquema de proporciones y división del espacio:

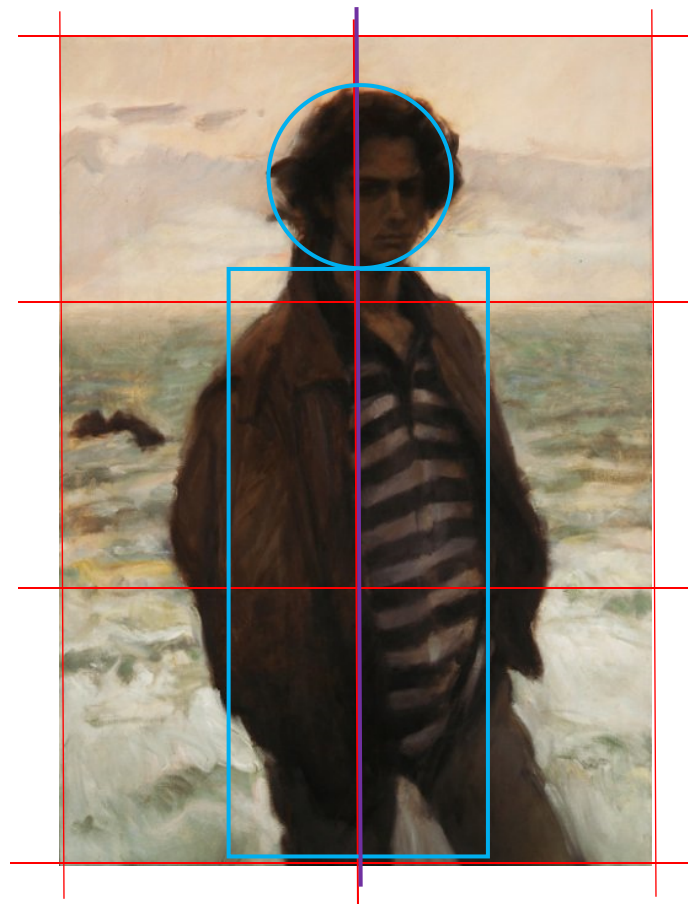


“Alejandro en Coníl” está realizada sobre un formato vertical y como tal tiene connotaciones de equilibrio y elevación, ascensión, fuerza y actividad. Además de que el formato vertical evoca lo masculino y a la calidez.

Sus dimensiones presentan un sistema de proporciones de $3/2$, por lo tanto un sistema estático y una división del espacio que refuerza la verticalidad y la simetría central. En esta división, como ya se ha comentado, la figura

principal se encuentra centrada en la composición, ocupando la mayor parte de la obra en sentido ascendente, las demás particiones dividen el fondo en tres franjas: la parte superior que recoge el cielo; la parte central destinada a recoger el espacio compuesto con colores verdes y ocres que corresponden al mar; y la parte inferior con tonos blancos y verdes claros donde se representa la zona donde parten las olas y crean la espuma.

Esquema compositivo:



Ubicando el elemento principal como peso visual predominante sobre una línea conceptual, esta se encuentra en la verticalidad centrada en la obra. En cuanto a los elementos envolventes se pueden resumir en dos figuras geométricas simples que mantienen dicha verticalidad central, un elemento que recoge el tronco principal y otro el rostro.

La luz ayuda a la composición diferenciando entre fondo y figura, siendo el fondo mucho más claro que la figura que casi permanece en penumbra, lo mismo ocurre con las tonalidades de los diferentes elementos.

Esquema de ritmos:



Una serie de ritmos que principalmente conforman una relación armónica entre los diferentes elementos, son ritmos de repetición tanto en la camiseta como en las olas y apuntan hacia una ascensión para dirigir la atención de abajo hacia arriba para terminar en el rostro y que el espectador se centre en la mirada del retratado. Los ritmos no son totalmente horizontales sino que tienen una pequeña inclinación que hacen romper esa monotonía de horizontales y verticales.

Esquema de movimiento:



Los ritmos percibidos en la obra pueden inducir a un leve movimiento sobre todo en el fondo para generar profundidad, sensación de perspectiva. Los ritmos de la camiseta tan solo crean un movimiento como recorrido visual que dirige la mirada del espectador al rostro ya que en este se encuentra la atención compositiva de la obra. Por último, la mirada del joven retratado generaría un movimiento que sale de la obra y nos apunta directamente creándonos una incertidumbre que nos inquieta.

- Elementos gestálticos que conforman la obra:

Expresión – Como primera impresión al contemplar la obra no nos llama la atención la técnica desde su factura pictórica, más bien es el contraste lumínico lo que nos puede generar una mayor gama de sensaciones. Este contraste evidente entre el claro del fondo y la aparente oscuridad de la figura nos provoca una sensación de inquietud y angustia cargada de connotaciones difíciles de averiguar en una primera lectura y que nos adentra en un segundo nivel mucho más intelectual.

Equilibrio – Es una obra totalmente equilibrada dentro del formato vertical debido a su composición centrada y simétrica, lo cual genera una obra estable y ordenada. Es el personaje retratado el que genera este equilibrio y es en su rostro situado en la zona superior donde se centra la mayor tensión visual.

Forma – Las formas son todas figurativas y naturales, manchas definidas y suaves donde no se aprecia la línea dibujística. Estas formas mayormente orgánicas se encuentran agrupadas principalmente por tonos de color y valor lumínico para separar el fondo de la figura.

Desarrollo – Este se apoya en el análisis iconográfico y tal como se ha comentado corresponde al retrato de su hijo Alejandro en la playa de Conil en

Cádiz. Se encuentra en posición erguida y hierática mirando fijamente al espectador y rodeado de una luz natural a contraluz que no deja apreciar si es un atardecer o un amanecer.

Espacio – El espacio se entiende gracias a la dualidad fondo-figura y, por lo que respecta al fondo, tal y como se aprecia en el esquema de ritmos y de movimiento, este espacio guarda cierta perspectiva diagonal. No es un espacio amplio al puro estilo renacentista sino que es a través de la luz que se genera, al más puro estilo barroco un espacio compositivo que acerca el objeto principal, en este caso el joven retratado al espectador y así presentar el mensaje de una manera directa.

Luz – Se observa una luz natural y cálida que se encuentra a contraluz con el personaje, procedente del lado izquierdo de la obra. Una luz que como tal no es lo importante de la obra pero si imprescindible para iluminar lo justo el rostro del joven y que se le pueda reconocer pero sin hacer demasiado evidente su presencia.

Color – La paleta de colores no es amplia pero sí tiene gran relación con la luz, de ahí que los colores cálidos contrasten con los colores más fríos en la misma relación que lo hace la luz para hacer esa diferencia entre fondo y figura. No se aprecian colores saturados ni tan siquiera primarios, más bien predominan los colores secundarios y terciarios muy poco saturados. Estos colores son principalmente tierras siena, ocre y ultramar que en su mezcla con el anterior generan esos verdes pardos y delicados. Los colores pardos y poco lumínicos, como son las tierras, están relacionados con lo masculino, la calidez, la alegría y la madurez. Representan armonía, estabilidad, profundidad y como tal aportan realismo, se asocian con la fiabilidad, la firmeza y la terrenalidad. Nos acerca a los ciclos de la vida, a la tierra, a la

naturaleza y guardan ciertas connotaciones de equilibrio intelectual y emocional que nos recuerda nuestros orígenes, nuestras raíces, nuestro cometido en la vida y para que estamos aquí.

Movimiento y tensión – No se aprecia mucho movimiento en la obra, la quietud y estabilidad del personaje se encuentra cargado de tensión debido principalmente a su mirada hacia el espectador y sobre todo al juego del claro-oscuro.

Síntesis y mensaje – Una obra donde el artista no ha querido plasmar todo el clasicismo técnico, el cual intenta evitar en busca de nuevos recursos expresivos. En este retrato de su hijo Alejandro, al igual que en otros realizados de su hija Leticia y su esposa Pilar, Agudo tan solo pretende dejar evidente ese amor de un padre hacia sus hijos y toda una vida de recompensa familiar. Un hijo lleno de alegrías y de tristezas o angustias, para el que su padre es el protector terrenal entregado a aportar todas las necesidades que estos vayan demandando durante su crecimiento.

Todo este análisis semántico y simbólico de la obra nos acerca a una visión del mundo en Agudo desde lo inestable como momento histórico concreto al que no puede escapar. Lo único estable que le queda es su relación paternal, de ahí que se sienta atraído a desarrollar esta serie de retratos de sus hijos y de su mujer en lugares muy particulares para Agudo, como son las playas de Conil y las de Sanlúcar de Barrameda en Cádiz, la ciudad que le vio crecer y desarrollarse.

4.4. CUARTA ETAPA (1995-2014) – Visión más abstracta, desde lo acuático y lo femenino del mundo.

Una etapa dedicada en gran parte a la enseñanza y sobre todo centrada en la figura humana. En esta época realiza la serie de dibujos de modelos desnudos “Academia”. Paralelo a ello trabaja en una nueva visión proveniente de las Américas, aunque sin olvidar en ningún momento su relación con Cádiz. Es un periodo principalmente de reflexión y muestra de su trabajo, una visión desde la nuda realidad que encuentra en las Américas, fundamentalmente entre *el Iguazú* y *La Barranca del Cobre*. En base a ello realiza una serie de obras de gran formato creadas a raíz de sus viajes y de entre la que podríamos destacar esta obra como ejemplo de la serie “*La Barranca de Cobre*”.



“La Barranca del Cobre”
Acuarela sobre papel
124x110 cm.

- Análisis pre-iconográfico:

Acuarela de gran formato realizada sobre papel de dimensiones 124x110 cm. Su composición se desarrolla sobre un formato vertical en el que se puede apreciar una obra donde la mimesis con la realidad tiene un grado de abstracción bastante alta, con connotaciones paisajísticas.

Al igual que las anteriores obras siguen predominando los colores poco saturados y esencialmente oscuros, sobre todo el negro y los colores tierras, muy marcados por su tradición barroca. En esta obra sigue sin haber un alto contraste en cuanto al color, sin embargo, sí podemos apreciarlo en cuanto a los valores lumínicos siendo estos imprescindibles para generar el espacio tridimensional y la perspectiva que nos muestra una naturaleza sublime. El horizonte alto divide la obra en dos partes bien diferenciadas como son el cielo y la tierra, englobada en una composición diagonal descendente que viene desde la parte superior izquierda en profundidad hasta la parte inferior derecha más cercana al espectador.

- Análisis iconográfico:

Esta obra pertenece a la serie de *la Barranca del Cobre*, localizado en la sierra Tarahumara al noroeste de Chihuahua, México. La contemplación detenida de la obra nos cautiva y nos hechiza en la seducción fascinante de lo sublime cuya grandeza, singularidad y belleza extrema nos lleva más allá de toda racionalidad y nos invita a nuevas reflexiones, llegando en algunos momentos incluso a provocar cierta inquietud por su imposibilidad de asimilación.

El concepto de sublime fue retomado en el Renacimiento alcanzando gran popularidad durante el Barroco, sobre todo en el primer Romanticismo,

hecho que adoptaría Agudo en sus paisajes de tierras americanas. Pretende mostrarnos lo sublime desde el silencio como una invitación al placer contemplativo y transcendental influenciado por toda una mística europea y sobre todo de la España del momento. Una contemplación que Agudo presenta al espectador desde una composición creadora del espacio tridimensional y que establece todas las relaciones de arriba-abajo, lejos-cerca, atrás-adelante e izquierda-derecha, generadores antropológicos de toda sensación de la realidad física vivida intensamente.

- Análisis iconológico:

Aunque va relegando de lo figurativo como tal, se puede apreciar en esta obra y en toda la serie en general un verdadero sumario *sui generis* de todas sus etapas anteriores: por un lado mantiene la fuerza expresiva del claro oscuro y los colores poco saturados y agrisados adquiridos del Barroco sevillano; también muestra una fuerte estructura compositiva que le sigue en toda su carrera artística y es huella de un academicismo inmanente que desemboca en la pura abstracción del paisaje que ya venía apuntando en las series anteriores de la Ribera de Guadaira o Conil, siendo Cádiz el punto de inflexión entre la racionalidad y la abstracción. Sigue apareciendo el agua como tema principal, visión desde lo acuático como elemento simbólico ligado a lo femenino. Es esta visión de lo acuático donde adquiere vital importancia todo lo relacionado con lo líquido, con el fluir de la vida y en su relación con lo femenino.

El predominio de los colores oscuros cercanos al negro representa lo enigmático y desconocido, pero a su vez lo utiliza para representar ese silencio acogedor que ya venía mostrando en las obras descritas anteriormente y que Kandinsky describiría de la siguiente manera: “El negro

suenan interiormente como la nada sin posibilidad, como la nada muerta después de apagarse el Sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza” ¹⁰⁵.

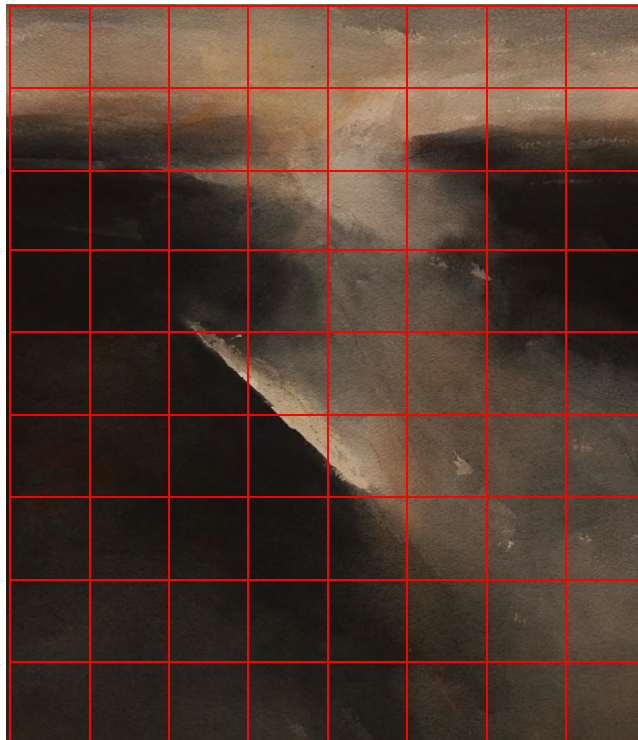
Pero si observamos esta obra detenidamente podremos apreciar un destello de luz casi blanco y que se expande gradualmente en toda ella al más estilo romántico. Es casi un hachazo, una herida en la oscuridad para dar apertura a la vida, a la luz de la divinidad y de la creación. De tal manera que este foco de luz se expande en el espacio e influye en nuestras sensaciones. Una luz que guarda la fuerza de la pintura barroca, pero también es la temática de la obra al más puro estilo renacentista y que por su intensidad de contraste nos recuerda al tenebrismo. Pero todo lo contrario, aunque ese aparente tenebrismo pictórico que nos sumerge en la desesperanza, como romántico de pensamiento y sentimiento, nos sorprende con esa grieta de luz, esa hendidura en la naturaleza que le deja una posibilidad de esperanza al hombre pensativo.

- Análisis formal de la obra:

Obra realizada sobre un formato rectangular en posición vertical, totalmente equilibrada, estable y armónica. Analizaremos los elementos formales y conceptuales que conforman la obra.

Esquema de proporciones y división del espacio:

¹⁰⁵ KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Editorial Paidós. Barcelona, 2004, p.78. Apud. HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2004, p.129.

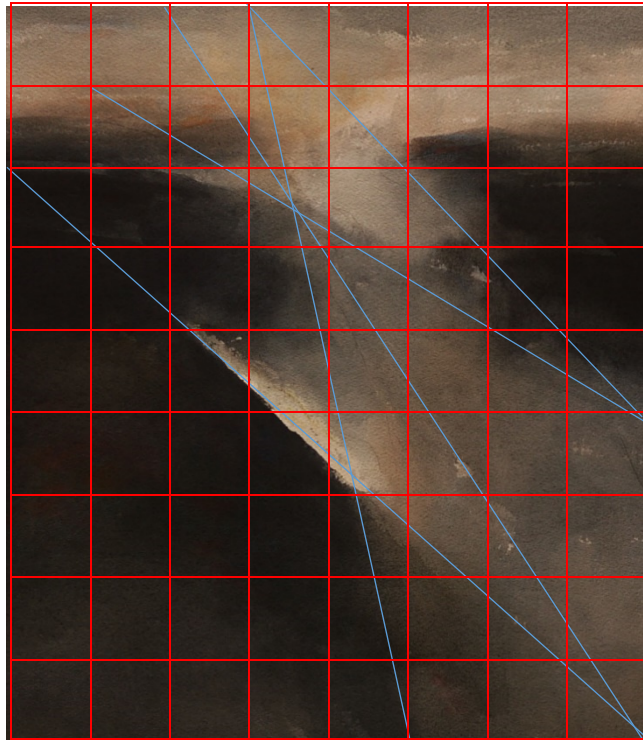


Su formato vertical ya tiene por sí connotaciones de equilibrio, elevación y fuerza. Una verticalidad que como describiría Kandinsky, en sus escritos *Punto y línea sobre el plano*, siempre apuntan a lo masculino para generar una tonalidad calma y cálida independientemente del contenido de la misma.

Analizando sus dimensiones podemos observar que presenta un sistema de proporciones de 9/8, por lo que connota un sistema, más bien estático y cuya división del espacio refuerza dicha verticalidad. En esta división se sitúan el cielo en la parte superior y una gran masa oscura en la parte inferior ocupando la mayor parte de la obra. En esa parte superior se

ubican los tonos más cálidos y luminosos, frente a los más fríos y menos luminosos de la parte inferior.

Esquema compositivo:



Estamos frente a una composición abierta, puesto que el conjunto de las formas no se encuentran simplemente contenidas dentro del marco pictórico. Este corta la composición creando una sensación de espacio abierto e ilimitado que se expande más allá de los lados, más propio de los cuadros abstractos líricos del Barroco. Esta composición es mucho más dinámica que una cerrada dentro del marco del cuadro, por lo que sugiere un cierto movimiento.

La composición destaca por su línea de horizonte alta que le da protagonismo a la zona de acantilado sobre el cielo, ocupando los dos tercios inferiores de la obra, y por una asimetría. La diagonal descendente facilita la inmersión del espectador en la escena, esta línea diagonal imaginaria entre la esquina superior izquierda y la inferior derecha, nos lleva desde una zona más iluminada hacia una parte donde predominan las sombras alternadas con reflejos de nubes y agua. Por lo tanto la luz fluye por esta diagonal desde la esquina superior-izquierda hacia la esquina inferior derecha y es la base fundamental de la composición. Otra línea conceptual entre la diagonal descrita anteriormente y la horizontal, refuerzan las dos anteriores como si de una bisectriz se tratara.

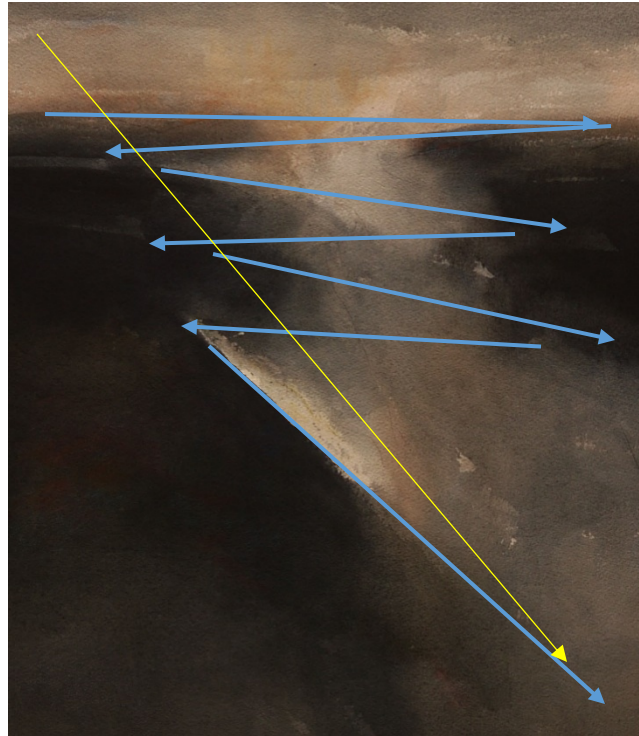
Nos encontramos ante dos grandes masas de color, tonos oscuros con predominio de negros en la parte inferior, que equilibran los tonos más claros y cálidos de la parte superior, siendo los ocreos los más representativos. Igualmente esta composición es reforzada en cuanto a la luz, siendo más luminosa la parte superior del cielo en contraste con la parte inferior. En este sentido sí existe un gran contraste lumínico y para romper toda simetría y pesadez visual se crean unas anomalías lumínicas que justifican el elemento blanco sobre el acantilado.

Esquema de ritmos:



Radiación centrípeta con centro en la línea de horizonte del lado izquierdo del cuadro. Con ello se pretende enfatizar el recorrido visual. Este hace posible un cierto movimiento como pérdida de estaticidad y pesadez que connota el esquema de proporciones y división del espacio. Estos ritmos juegan con la alternancia del claro-oscuro y se acoplan perfectamente a esta radiación centrípeta. Obviamente este esquema de ritmo no es intencionado para generar sensación de movimiento sino que busca enfatizar el juego de contrastes y remarcan la composición de la obra. El carácter convergente de la radiación nos sugiere esa profundidad y punto de vista propio de la perspectiva.

Esquema de movimiento



En cuanto al esquema de movimiento, está completamente asociado al de ritmos y obliga al espectador a seguir un recorrido visual en zigzag tal como se muestra en la imagen con líneas azules. La mirada recorre toda la obra desde la parte superior izquierda hasta terminar en el vértice inferior derecho, diagonal inarmónica y que hace un acercamiento de dentro a fuera para dirigirse hacia el ángulo de menor resistencia de la obra, la cual además de una mayor velocidad y menor esfuerzo, tiene un significado de tensión y un posible dramatismo. Esta diagonal divide la obra en dos mitades y atrapa todo un espacio reposado en el triángulo rectángulo a la izquierda de la diagonal donde se concentra la mayor cantidad de oscuridad.

- Elementos gestálticos que conforman la obra:

Expresión – Al presenciar esta obra por primera vez y sin llegar a analizarla, nos invade totalmente un paisaje difícil de distinguir si es realidad o ficción. Se aprecia una atmósfera encerrada entre nieblas y un ambiente umbrío que casi causa dolor. Su única entrada de luz es como un hachazo directo en la naturaleza, un bofetón a la moral humana implicada con su destrucción. Pero a pesar de todo y como última esperanza, esa apertura nos deja un resquicio para que el artista pueda ‘escarbar’ en ella en su deseo de redescubirla. Si en un primer encuentro con la naturaleza nos lleva a la meditación, el encuentro con la herida nos arrastra a la indignación y a la rebelión para finalmente caer en la sublimación y el goce del paraíso. Este ‘escarbar’ en la tierra como contacto directo con la naturaleza nos recuerda a esas elegías de Miguel Hernández cargadas de expresión y emotividad que en su caso era producido por un sentimiento de pérdida de un ser querido, y ahora podemos equiparlo a ese sentimiento de pérdida del paraíso, a esa naturaleza que hemos destruido y que aun sabiendo su imposibilidad ansiamos recuperar, encontrar la calavera del paraíso y sufrir de desesperación por no poder ayudarla.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.
Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte...

Elegía a Ramón Sijé.

Equilibrio – La armonía dentro del marco vertical nos lleva a ese bienestar que desde la unidad y el orden nos plantea un completo estado de equilibrio por distribución de masas, de tal manera que no se aprecia ningún elemento dentro del plano pictórico que lo desequilibre. Una estabilidad compositiva reforzada por todo un juego de tonalidades, matices y contrastes entre luces y sombras que hacen dirigir constantemente la mirada del espectador en la dirección pretendida. Sus formas y su composición muestran un argumento bien expuesto en el que el barroquismo y dramatismo es evidente tanto en su correcta iluminación como en su neutralidad cromática del fondo. En definitiva Agudo no reniega de su tradición Barroca y, aunque se considera un pintor moderno, no cae en buscar un nuevo planteamiento “metabarroco” sino que su interés es otro.

Forma – No se aprecian formas concretas ni naturales ni abstractas, sino que más bien la dispersión de manchas conforman el total de una obra figurativa muy cercana a la abstracción. Obviamente no podemos decir que estamos hablando de una abstracción geométrica ni tampoco de una abstracción matérica al tratarse de una acuarela. Más bien estaríamos hablando de una abstracción lírica más asociada al Barroco por su concepto pictórico, estructurada bajo formas perfectamente agrupadas en cuanto a tono y valor lumínico. Ambos destacan por su carácter pictórico y se muestran fusionadas en su conjunto, de tal manera que las pinceladas espontáneas y las aguadas propias de la acuarela van uniendo todas las formas.

Todos los elementos compositivos forman parte del conjunto por lo que se hace difícil visualizar posibles individualidades por separado. En definitiva, el conjunto de los elementos hacen referencia a la unidad, más típico de la pintura Barroca, hecho que no ocurre en el Renacimiento donde cada

elemento del cuadro, aun formando parte de un todo, tiene por sí mismo su propia autonomía.

Desarrollo – Bajo todo un escenario Barroco de contrastes claro-oscuro, luz y valores cromáticos ya explicados anteriormente, se muestra un paisaje sublime como representación de *la Barranca del Cobre*. Por su grado de abstracción no se consigue apreciar o diferenciar entre arboleda y terreno, pero sí hace una diferenciación entre cielo y espacio terrenal, que se encuentra envuelto en una atmósfera de niebla húmeda con reducida visibilidad. Casi se puede tocar ese aire lleno de niebla e incluso puede oírse su estruendoso rugido.

Espacio – Evidentemente y como paisaje que se representa es un espacio abierto, es pura naturaleza que trasciende al espectador hacia lo sublime. La profundidad de la perspectiva o tercera dimensión no es estructural sino que se consigue a partir del contraste tanto lumínico como tonal. Es un espacio exuberante que juega con los volúmenes desvanecidos bajo los contrastes de la luz en su oposición con las sombras y cuyo único elemento de transición es el agua evaporada. Este ambiente vaporoso tiene como finalidad frente a la naturaleza abstraerla y crear una atmósfera envolvente y sublime sin contornos. Probablemente sea un espacio concreto percibido por Agudo en un momento determinado o simplemente sea una realidad soñada, un espacio imaginario y poético.

Luz – Observamos una luz natural y cálida de la que casi se hace indefinible su procedencia. Podemos pensar que se trata de un amanecer desde el cual la luz del día comienza a aparecer muy lentamente. Ese nuevo aparecer es manifestación de algo, es para algunos el mejor momento del día puesto que nos recuerda que todo mal tiene su fin, que cuando algo termina siempre

existe algo nuevo esperando. La luz del amanecer renueva la esperanza de vivir, es el ciclo de la vida que simboliza el morir y el nacer de un nuevo día.

La luz en esta obra en concreto no destaca por su cromatismo, es simplemente blanca pero suficiente para mostrarnos el comienzo de la mañana en la montaña y que Agudo aprovecha para compararlo con el amanecer de las ideas y las ganas de buscar ese paraíso perdido del que ya hemos hablado. En definitiva Agudo nos presenta una luz que desde el silencio nos transmite paz, tranquilidad y sobre todo claridad.

Color – Asociado de forma directa con la luz, principalmente colores cálidos en su mayoría con muy poca saturación, juego entre colores secundarios e incluso terciarios que van desde los tierras (sienas, ocre y tostados) hasta los negros. Estos colores pardos los consigue por veladuras o aguadas y los únicos blancos son generados por reservas del papel, es decir el blanco no es un color pigmento añadido desde la paleta. Al igual que en los análisis anteriores estos colores pardos y poco lumínicos están relacionados con la calidez, la madurez, la estabilidad, la profundidad y representan la armonía y la terrenalidad asociada a los ciclos de la vida y a la naturaleza. Estos colores tienen connotaciones emocionales que nos acercan a nuestros orígenes o raíces y nos iluminan en el cometido de nuestra vida.

Movimiento y tensión – El movimiento no es uno de los aspectos más importante de la obra aunque si podemos hablar de tensión, pero una tensión concreta y dirigida y generada por los contrastes claro-oscuro, sobre todo por la anomalía que representa el haz de luz sobre el espacio umbrío y oscuro.

Síntesis y mensaje – Evidentemente Agudo es un observador incansable defensor de “la mirada” a la que considera como la cualidad más importante

del pintor. Por ello cree necesario en esta vida llena de interferencias visuales y emocionales, reeducar la mirada y aprender a redireccionarla hacia la nuda realidad. Su escepticismo se derrumba cuando descubre el Paraíso, el edén que todos perdimos y su mirada se vuelve triste cuando descubre su deterioro. Esta visión que la describe tan rotundamente con el poema de Milton es preámbulo de su exposición *El paraíso perdido* en Marzo del 92 en el Palacio de la Madraza para mostrar cómo descubre esa mirada olvidada en la serie de paisajes de Conil. Una nueva visión de la naturaleza que le acompañará en toda su evolución artística con respecto a la pintura de paisaje y marcaría su nueva visión del mundo para consolidarse con las cataratas de Iguazú. Una búsqueda para recuperar ese paisaje que parte de la gran naturaleza, su gran belleza intrigante y sobrecogedora. Con esta obra no solo nos muestra un mundo de sensaciones y de evocaciones, sino que nos hace llegar su mirada del paraíso perdido, que encuentra en los acantilados con sus abismales cataratas, en los pueblos indígenas, en lo acuático, en lo femenino o en el silencio de un paisaje sombrío y a la espera. Es de destacar cómo en el catálogo de la exposición, el Rector de la universidad de Cádiz hace el siguiente comentario:

En uno de sus últimos textos, decía Antonio Agudo que “el paraíso que perdimos nunca existió”. Quizás sea verdad, pero la obra de Agudo nos acerca, sin dudar, al paraíso que vive en el pensamiento de cada uno de nosotros¹⁰⁶.

Ahora bien, es evidente que Agudo no es un pintor de paisajes al estilo tradicional. Sigue siendo un neorromántico con una fuerte tradición Barroca.

¹⁰⁶ Comentario de MARTINEZ MASSANET, Guillermo. Catálogo “Antonio Agudo”. Edita: Ayuntamiento de Cádiz; Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Universidad de Cádiz y Galería Benot. Cádiz y Alcalá de Henares, 2002, p.13.

Esto se sigue apreciando en su obra, cargada de connotaciones que juegan entre el claro-oscuro, la visión sombría y las composiciones que ya no se plantean desde la mayor racionalidad como ocurriría en la serie de “Cádiz a Contraluz”. Ahora, descubre toda una nueva arquitectura que antes no se había parado a contemplar y que ahora le lleva a la abstracción y al romanticismo.

Nos preguntamos cual es el objetivo pretendido por Agudo en esta obra tan enérgica con una ambivalencia tan elocuente entre el realismo y la abstracción. Su respuesta la encontramos en sus textos y como fundamento de la representación del paisaje en sus últimas exposiciones. Toda su obra paisajística no tiene un carácter mimético o de simple atractivo visual, sino que tiene una finalidad mágica, como las pinturas rupestres de las cuevas prehistóricas y en la que desde la propia imagen representada pretende capturar ese paraíso perdido.

4.5. ETAPA VIACRUCIS. Gran Poder (1994-1996) – Visión realista del mundo que le lleva a una visión de lo femenino.

La obra “Viacrucis” tiene a una gran carga simbólica, es un reflejo de la interpretación de Agudo en un determinado contexto histórico y que se presenta como algo anecdótico en su trayectoria. Además de cumplir la función de elemento decorativo de la Basílica del Gran Poder de Sevilla, tiene otra función más didáctica, muy particular de la iglesia católica y es la de transmitir a todas las personas que contemplen las representaciones, las diferentes etapas o momentos vividos por Jesucristo en su camino desde el Pretorio al Calvario. Momentos o estaciones más notables de la Pasión y que nos recuerdan el acto de piedad que va desde su aprehensión hasta su crucifixión y sepultura. Toda la escenificación del Viacrucis tiene ciertas connotaciones en la visión personal de Agudo y apuntan a lo femenino a través la representación latente de la Virgen María. La obra se impulsa por iniciativa del entonces Arzobispo Fray Carlos Amigo, coincidiendo con el traslado a la nueva Basílica en 1965 de la hermandad del Gran Poder. Fue encargado por el Hermano Mayor M. Muruve.

Para el periódico ABC de Sevilla (publicación en la página 52 y con fecha miércoles 22 de enero del 97), Agudo hace un comentario al respecto:

Ha sido, subconscientemente, un tema buscado, deseado. Me atraía mucho la aventura de qué hacer con unos personajes, en un momento determinado de la historia. Había que darle el sentido bíblico, histórico, pero no distorsionar a dichos personajes. En

definitiva, situarlos donde se desarrolla la escena pero traerlos al final del siglo XX ¹⁰⁷.

Es una interpretación del Viacrucis de una forma muy personal y que representa en catorce estaciones, un acto de Piedad tradicional de la Iglesia católica, promulgado en nuevas formas por el Papa Juan Pablo II. Son dos intensos años de trabajo, estudios de los Evangelios y adaptación arquitectónica sobre las paredes de la Basílica del Gran Poder de Sevilla. Un Edificio religioso con forma circular y donde los arcos interiores fueron el espacio reservado para el acogimiento de las escenas de este Viacrucis.

Además de los análisis historiográfico y formalista desarrollados de manera general para las diferentes etapas comentadas con anterioridad (etapas 1 al 4), se hace necesario hacer un análisis particular para la obra del Viacrucis y en concreto para la décima estación de la crucifixión de Cristo puesto que es la obra que se selecciona como representativa dentro de las catorce escenas pintadas por Agudo.

- Análisis Historiográfico:

El Viacrucis es un término latino que significa el “camino de la cruz”, aunque también se le conoce como: “estaciones de la cruz” o “vía dolorosa”. Se trata concretamente del recorrido que hace Jesús desde que fue hecho prisionero y juzgado en el Pretorio de la Casa de Pilato hasta su crucifixión en el monte Calvario y su muerte en la cruz. Este hecho pasa por una serie de momentos, encuentros y sufrimientos y sirven para que los creyentes, desde la meditación, recuerden el dolor que Jesús sufrió por salvarnos del pecado

¹⁰⁷ ANEXO III. Periódico ABC de Sevilla. Publicación en la página 52, fecha Miércoles 22/01/97.

durante su pasión y muerte. Una Pasión que no es más que lo que Jesús sufrió por nosotros y alude a ese recorrido que viene representado mediante catorce imágenes de la Pasión, a las que se les llama “estaciones”. A veces aparece una decimoquinta estación dedicada a la resurrección de Cristo. Desde la mirada del creyente, su finalidad principal es la de orientarle mediante la oración en su encuentro con Jesús en su peregrinación espiritual a la tierra Santa, para ello mientras va pasando de estación en estación, este tiene que ir realizando una serie de oraciones que van desde que Jesús es capturado hasta su muerte y resurrección.

Centrándonos en la interpretación hermenéutica, es de considerar que la ayuda directa del propio Agudo en este trabajo en concreto ha sido fundamental para hacer dicha interpretación tanto historicista como formal y que se redacta a continuación:

Según nos aporta en sus comentarios, en principio el Viacrucis estaba configurado por catorce escenas que relataban la Pasión y muerte de Jesús de Nazaret, bajo la advocación tradicional de escenas que comienza con Jesús condenado a muerte, le siguen “Las tres caídas”, el “Encuentro con la Verónica”, el “Encuentro con María, la madre de Jesús”, el “Despojo de las vestiduras”, “La expiración” y “La piedad” donde yace en brazos de su Madre, para terminar con la decimocuarta estación en la que ya se encuentra Jesús sepultado; en total ocho escenas basadas en el acervo popular junto a las seis restantes. Agudo realiza la composición sobre esta configuración para adaptarla a la circularidad del templo, pero el Papa Juan Pablo II promulga un dictamen para desarrollar un Viacrucis “plenamente evangélico” en 1993. Es decir, esas ocho escenas, no recogidas en ninguno de los Evangelios Sinópticos, basadas en la tradición popular de los Evangelios Apócrifos, fueron sustituidas por otras que sí se encuentran en aquellos considerados

canónicos. La idea para su desarrollo parte de los cuatro Evangelios, aunque en los dos primeros no aparecen las mujeres, son los de San Lucas y San Juan quienes lo introducen. Pero en estas estaciones no aparece la figura de la Piedad y este hecho es percibido por Agudo, más aún en una Sevilla mariana donde la Virgen María tenía tanta devoción. Tras la aprobación del Arzobispo de Sevilla deciden la posibilidad de incorporar la figura de la Madre y Agudo tiene que rediseñar el Viacrucis para su ejecución. De ahí que se crease un nuevo Viacrucis basado en momentos del Nuevo Testamento. Así, Agudo tuvo que rehacer las composiciones para adaptarlas a las nuevas disposiciones litúrgicas. Aunque realmente no era nuevo ese Viacrucis: en 1974, Pablo VI realizó en Roma un recorrido bajo esa configuración teológica.

El desarrollo del Viacrucis y tal como lo interpreta Agudo, es representado en estas catorce escenas o estaciones y podemos desglosarlo dirigiéndonos a los enlaces o directorios oficiales del Vaticano y Franciscanos (www.vatican.va y www.franciscanos.org):

Primera estación: “Jesús en el huerto de los Olivos”. Tras la última cena, Jesús tiene la necesidad de orar ante la sabida tristeza de su muerte. Y es en el huerto de los Olivos o huerto de Getsemaní donde, según el Nuevo Testamento, Jesús oró la última noche antes de ser arrestado.

Segunda estación: “*Jesús traicionado por Judas y arrestado*”. Jesús que acostumbraba a reunirse con sus discípulos a orar en dicho huerto, permitió que Judas lo traicionara para que los soldados lo arrestaran. En esta escena se ve a Jesús junto a Judas Iscariote, una traición en el que lo vende por dinero, cambiando su amistad por treinta monedas de plata.

Tercera estación: “*Jesús es condenado en el Sanedrín*”. Jesús una vez arrestado, fue llevado a la casa de Caifás para ser enjuiciado ante el Sanedrín judío. En este, el sumo sacerdote Anás nombrado por los judíos de por vida, había sido reemplazado por los romanos y en su lugar habían colocado a su yerno Caifás. Anás envió a Jesús ante Caifás para ser juzgado, donde el sumo sacerdote puso en boca de Jesús la afirmación de que era el Mesías, el único, el Ungido de Dios en relación con el Dios Jehová. Se utilizaron falsos testimonios contra él (incitar a la gente a una revuelta, fomentar al pueblo para no pagar impuestos y proclamarse rey de los judíos), a los que Jesús permaneció en silencio (tal como dice la profecía de Isaías). Este hecho hizo que fuera acusado de blasfemia por afirmar ser el Hijo de Dios y el Mesías, por ello decidieron su muerte. Una vez condenado comenzaron a escupirle, le cubrieron el rostro y le dieron puñetazos. Para que la sentencia fuera formal, como los judíos no tenían autoridad para ejecutar a nadie, decidieron enviarlo ante las autoridades romanas.

Cuarta estación: “*Jesús negado por Pedro*”. Ante las preguntas de los soldados, Pedro negó conocerlo, negó hasta su propia identidad. Esto lo repetiría varias veces, Jesús dirigió su mirada a Pedro y este rompería en lágrimas. Este recuerda las palabras de Jesús que le revelaría como antes de que cantase el gallo, le negaría tres veces. A pesar de todo, Jesús le retira la mirada con ternura y piedad.

Quinta estación: “*Jesús es condenado por Poncio Pilato*”. Como los miembros del Sanedrín no podían ejecutar a Jesús, este es llevado de la casa de Caifás al Pretorio. Pilato trató de liberarlo al no encontrar razones suficientes para condenarlo a muerte, así que decidió enviarlo a Herodes. Este tan solo ridiculizó a Jesús y para evitar cualquier responsabilidad política, lo envió de regreso a Pilato. Con la intención de serenar la animosidad de los judíos,

Pilato mandó azotar a Jesús como castigo (este era un castigo terrible para los judíos y que consistía en 39 latigazos). Viendo que este castigo no fue suficiente para los judíos, en un último intento de salvar a Jesús, le ofreció crucificar a Barrabas (un ladrón famoso) a cambio de su liberación, pero fue en vano. Pero la presión de un pueblo instigado por varios hombres y la amenaza de proclamar su enemistad con el César, cambio su decisión y les concedió su demanda. Al final Pilatos se pronunció sentenciando culpable a Jesús que lo entrego para su ejecución. Condenado por la asamblea de sabios del Sanedrín y sentenciado por Pilatos, sería llevado a su crucifixión acompañado de una serie de padecimientos hasta su muerte. Desde su detención hasta su muerte, fue constantemente azotado, pero su verdadero dolor, que soportó por amor a los hombres y la salvación de estos, fue el abandono de los suyos, la negación de Pedro, la flagelación, las vejaciones y los desprecios.

Sexta estación: *“Jesús es flagelado y coronado de espinas”*. Esto formaba parte del desprecio sin medida al que fue sometido. Y lo más injusto es que todo fue por amor a nosotros, por nuestra conversión y salvación. Una vez sentenciado Jesús en el Pretorio, los soldados le echaron por encima un manto púrpura, le pusieron sobre la cabeza una corona de espinas y en la mano derecha una caña. Pilatos saca a Jesús flagelado y coronado de espinas ante la muchedumbre y pronunció la frase de *“Ecce homo”*. El sentido de ello era burlarse de él nombrándolo irónicamente “Rey de los Judíos”, le escupieron y le golpeaban incansablemente. Después de esta burla, le quitaron el manto y le pusieron sus ropas para llevarlo a crucificar. Durante el trayecto hasta su muerte en la cruz fue flagelado severamente, ocasionándole fuertes dolores físicos o corporales.

Séptima estación: “*Jesús carga con la cruz*”. Ya condenado, Jesús a manos de los soldados que lo llevaron al pretorio y se burlaron de él, le quitaron el manto púrpura para ponerle nuevamente sus ropas y le cargaron la cruz. Jesús condenado a muerte, debe cargar con la cruz para sufrir la pena, con ella llevaba el peso de su destino, ante un recorrido o camino hacia el monte Calvario donde sería crucificado. Con su cuerpo magullado, su rostro bañado en sangre por la corona de espina, Jesús carga la cruz sobre sus espaldas. La cruz es la carga física y espectáculo ante la muchedumbre, pero también representa simbólicamente la carga que tiene que soportar Jesús para librarnos del pecado.

Octava estación: “*Jesús es ayudado por el Cirineo*”. Simón de Cirene se encontró con este espectáculo cuando volvía del campo y los soldados temiendo que el condenado, por su agotamiento, no lograra llegar a su destino, obligaron a este a llevar la cruz de Jesús. Es el único apoyo de Jesús, puesto que este camina solo entre la gente sin ningún amigo que le ayude a llevar la cruz, quizás por miedo o por cobardía. En definitiva tiene que ser un extraño quien le ayude, no por compasión sino por imposición de los soldados. La ayuda de Simón de Cirene nos enseña que podemos encontrarnos en cualquier momento con la cruz sin buscarla, encontrarnos con ella es encontrarnos con Dios. Es la imagen de los discípulos de Jesús, es la invitación a llevar los unos las cargas de los otros.

Novena estación: “*Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén*”. Mientras Jesús carga con la cruz, crece el espectáculo y la curiosidad. Entre la multitud no solo había gente que le odiaba, sino que también iban personas que le querían y entre ellas se encuentran algunas mujeres que se lamentan por la injusticia que se estaba llevando a cabo. Es justamente cuando Jesús se dirige

a ellas y le dice esa frase tan famosa “*Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad por vosotras y vuestros hijos...*”

Décima estación: “*Jesús es crucificado*”. Había llegado el momento más terrible, la crucifixión, con los brazos abiertos para atraer a la humanidad entera, Jesús es fijado a la cruz con cuatro clavos de hierro, dos en las manos y dos en los pies. A golpe de martillo aplastan contra el madero manos y pies, penetrando los clavos con fuerza entre agonía y tormentos retorciéndose de dolor. Una vez clavado levantaron la cruz dejando el cuerpo de Cristo colgando de los clavos y desgarrándose sus extremidades. Es un espectáculo de la máxima crueldad donde Cristo sufre lo indecible. Por encima de su cabeza pusieron un título *Inri* “Jesús el Nazareno, Rey de los judíos”. Junto a Jesús crucificaron a dos ladrones, uno a cada lado.

Undécima estación: “*Jesús promete su reino al Buen Ladrón*”. Crucificado Jesús junto a los dos ladrones, uno de ellos le recrimina por ser Dios y no salvarse a él y a ellos. El otro ladrón recrimina al primero al recordarle que sufre la misma condena que Cristo siendo este inocente, al menos ellos eran merecedores de sus hechos. El ladrón le pide a Jesús que se acuerde de él cuándo esté en su reino y este le asegura que estaría con él en el paraíso. El buen ladrón reconocía al Señor justamente en la cruz, este malhechor representa a todos los malhechores, es decir, a todos nosotros.

Duodécima estación: “*Jesús crucificado, la Madre y el Discípulo*”. La Madre de Jesús se encontraba al pie de la cruz de su Hijo, contemplando la agonía y muerte de Cristo. Junto a ella están otras santas mujeres, la hermana de su madre, María de Cleofás y María Magdalena, y su discípulo Juan. Cuando Jesús en la cruz ve a su madre y junto a ella al discípulo al que amaba, este le dice a su madre “Mujer, ahí tienes a tu hijo” y luego al discípulo Juan “Ahí

tienes a tu madre”. A partir de este acontecimiento, María que siempre había estado tan unida a Jesús, pasaría a ser la Madre espiritual de todos los creyentes y refugio de los pecadores.

Decimotercera estación: “*Jesús muere en la Cruz*”. Sabiendo Jesús que ya estaba todo cumplido, dijo “tengo sed” y los soldados le acercaron a la boca una esponja empapada en vinagre con una caña de hisopo. Jesús tomó el vinagre y dijo “está cumplido”, luego inclinó la cabeza y entregó el espíritu. La muerte de Jesús ha tenido una gran influencia en la historia de la humanidad “con su muerte, Cristo venció a la misma muerte y nos dio vida al darnos la salvación”, las puertas de cielo que se cerraron con el pecado original, se abrieron nuevamente con la crucifixión de Cristo. Su muerte en la cruz lo convierte en el salvador, devolviendo la esperanza a toda la humanidad.

Decimocuarta estación: “*Jesús es depositado en el sepulcro*”. Es José de Arimatea quien toma el cuerpo sin vida de Jesús y envolviéndolo en una sábana limpia, lo colocó en el sepulcro. Junto a este se encontraba María Magdalena y la otra María. Jesús es depositado en el sepulcro desde su soledad donde no acudieron ni discípulos, ni sus hermanos, ni tan siquiera aquellos que había curado. El sepulcro es el signo del sacrificio supremo por nosotros y nuestra salvación. En esta escena se observa a Jesús entregado a su Madre antes de ser puesto en la tumba. María con el corazón destrozado frente a su hijo fallecido representa la Piedad, es la Madre Dolorosa que lo sostiene, imagen de amor y de dolor, expresión de la ternura de una madre que lo contempla sin vida.

Para entenderlo mejor, Agudo lo comenta y detalla de la siguiente manera:

A poco que uno se detenga, notará que las ocho escenas sustituidas estaban llenas de patetismo y sensualidad; de modo, que las estrictamente “evangélicas”, están llenas de todo lo contrario: una monológica viril, la “Oración en el huerto”, la “Negación de Pedro”, Jesús ante Caifás”, “Toma la cruz”, “Clavado en la cruz”, “Diálogo con el buen ladrón”, “Jesús le encomienda a S. Juan cuidar de su madre” “Jesús en el sepulcro”. Cuando presento los bocetos a tamaño original (los que servirían como modelos para realizar las pinturas) al Arzobispo, me preguntó, dónde está la Piedad, Agudo, y le contesté, pregúnteselo a S.S.; perplejo unos segundos, dijo al cabo, en Sevilla no podemos prescindir de esa escena, así que invéntese una Piedad encubierta: pues así fue la última escena. Como queda patente, son catorce escenas (en las que las ocho “tradicionales” son sustituidas por las ocho “vanguardistas”), son aprovechadas por mí para darle mayor textura a la configuración de “viñetas” en una composición circular; pues en ésta, la acumulación de las escenas en la parte izquierda del semicírculo con cruces consecutivas, me distorsionaba el discurso gráfico-plástico en ese círculo. Así, agradecí el giro “evangélico”, dado que éste, aunque lleno de la masculinidad excluyente del patetismo sensual, popular, acrecentaba la inclusión de figuras enfrentadas entre sí: menos objetos y más figuras. Todo esto me lleva a realizar una composición más estricta bajo el concepto de “cómic” y una mayor sobriedad en los espacios.¹⁰⁸

¹⁰⁸ AGUDO. (Comunicación personal, Febrero 2017). Comunicación personal de Agudo en respuesta a una sugerencia para aclarar el estilo pictórico utilizado en el desarrollo de la obra del Viacrucis.

Este encargo comienza con una serie de viñetas realizado con dibujos a lápiz sobre folios de papel y en base a ello Agudo buscaba las composiciones; para después seleccionar aquellos que componían el conjunto deseado y crear una maqueta a escala y a color con los elementos arquitectónicos y decorativos que componen a su vez el interior de la Basílica, como el gran zócalo de mármol rojo y los altares con sus figuras. Una vez obtenidos estos, realizó los dibujos a carbón graso y tizas de sanguina al tamaño que definitivamente tendrían los cuadros finales. Luego fueron colgados en las paredes para comprobar las proporciones y/o desproporciones de las figuras en su ubicación final. Todo fue trazado mediante calcos de líneas para simplificar el interior de los matices que pasaron a formar parte de los cuadros definitivos. En la ejecución de las pinturas definitivas, fue esencial el gran espacio con el que contó Agudo en una de las casas de la Hermandad, donde colgó los cuadros una vez realizados individualmente. Esto facilitó poder verlos en su conjunto sobre cuatro grandes paredes, hecho que le permitió completar de color algunas partes para conseguir la unidad cromática definitiva. Entre el inicio y el final de este ambicioso encargo, trascurrieron dos años y medio de los cuales ocho meses fueron de estricta pintura en el gran salón preparado por dicha hermandad.

- Análisis Formalista

Observamos estrictos espacios de 210 cms., de alto por 136 de ancho, medidas que se ajustaban a los doce arcos que conforman la circularidad del templo. Esto rompe con esa circularidad, ideada por los arquitectos Balbontín y Delgado Roig en los años 60 inspirados en el Panteón Romano de Agripa. En el remante superior de las viñetas hay añadido un arco rebajado que queda insertado en esa circularidad doble, la de la pared y la propia ruptura de los arcos. De tal manera que las composiciones están basadas principalmente en

esas proporciones “estrechas” concentradas, a la manera de las viñetas de cómic. Los personajes en la parte baja de la obra, cortando las figuras y dejando una gran parte del espacio en la parte alta sobre un fondo unitario. Por ello las figuras se encuentran cortadas, donde tan solo aparecen las piernas de Cristo en el momento que está crucificado.

El hecho de que hubiera pocas figuras representadas, las justas y suficientes para definir las distintas estaciones, hizo que Agudo concibiera este trabajo como un mural. Es por ello que decide realizarlo utilizando los elementos mínimos, con colores a tono con los del templo sobre un fondo liso y donde tan solo destacaría el color de la túnica de Jesucristo que tendría el color rojo del mármol. De ahí que el color de fondo concuerde con el color de la pared, sirviendo este de soporte a las obras, con el cual se consigue esa relación unitaria; además, en el gran espacio superior se aprovecha para trazar unos elementos simbólicos, que rítmicamente enlazan visualmente una viñeta con la otra anterior y posterior, y en su totalidad le imprime cierto movimiento a las escenas. Hasta en el travesaño de la cruz de la séptima, se puede observar esos elementos transversales de parte a parte del formato alargado, continuando, después de la interrupción espacial entre esta séptima y la última decimocuarta. Una de las más sencillas es la de “atado a la columna”, en la que se puede observar una curva simulando la cúpula del interior del “Lisóstroto”, en la que se azotaría a Jesús. Las dos escenas de mayor invención, la constituyen el “Clavado en la Cruz” y la del “Diálogo con el buen ladrón”, en las cuales, hay mayor carga dramática, invención que proporciona el diseño de viñetas de cómic. En la última y haciendo caso al Arzobispo Fray Carlos Amigo, se puede contemplar cómo la diagonalidad la marca el propio cuerpo de Jesús, cuyas piernas se pierden por la izquierda de la composición. Agudo recuerda cómo la inspiración compositiva, se la

proporcionó la visión que se tiene de los pasos de la Semana Santa. Es de observar cómo desde abajo no se ven las figuras completas, habilitando el gran espacio que se observa por encima de los pasos: el cielo.

En cuanto a las composiciones, estas se encuentran realizadas sobre las figuras imprescindibles del drama: no hay romanos, pueblo, casas, palmeras, etc., prescindiendo igualmente de la ambientación horaria mediante ese fondo unitario de color verde violáceo; Agudo quería significar con ello el momento del alba en el que Pedro niega al Maestro, pintando un círculo brillante de amarillo de Nápoles como lucero de la mañana: el planeta Venus. Sobre el fondo unitario, la gama sobria compuesta de amarillo de Nápoles, ocre amarillo, tierra de Siena tostada, iluminada con una punta de rojo de cadmio, una tierra de sombra natural, tierra verde, gris de *payne* (sustituyendo a cualquier azul) y negro marfil conforman la combinación que se desarrolla sobre ese fondo verde violáceo.

Curiosamente Jesús no aparece en ninguna de las escenas de cuerpo entero como si de una escena cinematográfica se tratara. En nueve de las escenas, aparece con una túnica de color rojo representando la figura principal y en oposición, se encuentra un fondo vacío de formas y color para no destacar sobre la figura. Un fondo sobre el que no se aprecian elementos arquitectónicos, ni romanos, ni olivos, tan solo algunas ramas o tronco. En las cinco restantes, Jesús se encuentra despojado de las vestiduras: uno en plena crucifixión, tres crucificado y la última donde ya se encuentra desnudo en brazos de su Madre. En definitiva Agudo quería pintar una obra en su conjunto donde ningún elemento restara importancia o protagonismo a la imagen de Jesucristo, hasta tal punto que ni tan siquiera pretendió plasmar su rostro.

Es verdad que al principio se me planteó una duda muy grande, porque me preguntaba constantemente qué hacer con la figura de Cristo. Lo que tenía muy claro es que no iba a hacer una galería de retratos. Así es que me puse a buscar en el entorno familiar, en amigos muy allegados que obedecieran, en cierta forma, a las características que creo que son las más adecuadas. Pero, sobre todo, que una vez colgadas ya las distintas estaciones en el templo, no se reconociese a nadie. Y ahí ha sido básica la toma de apuntes, fotografías...¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Ibíd., ANEXO III.

- Análisis iconográfico, iconológico y formal.



Jesús es Clavado en la Cruz - Viacrucis
Acrílico sobre lienzo
210x136 cm.

- Análisis pre-iconográfico:

Obra realizada al acrílico sobre lienzo de dimensiones 210 x 136 cm. Corresponde a un formato vertical y de proporción rectangular. Haciendo un análisis estricto de lo puramente visual y sin valoraciones, se puede observar un joven con el brazo derecho levantado soportando un martillo o maza en el acto de proceder al clavado. No se aprecia sensación de movimiento, es casi como una escena parada en el tiempo y a la espera de la acción. El brazo izquierdo se apoya en el hombro izquierdo de otro personaje masculino al que sujeta con fuerza. Su mirada no se dirige al espectador sino que se encuentra fija hacia la mano del otro personaje, lo cual hace que su rostro esté ligeramente inclinado hacia abajo. Cuerpo medio desnudo, tan solo se encuentra cubierta la parte inferior de este. El otro personaje, por el contrario, se encuentra tumbado en posición horizontal, del cual solo se aprecia su cabeza por la parte superior y sobre la que puede identificarse una corona de espinas y parte del rostro. Erguido su brazo izquierdo en la misma posición y perpendicular al cuerpo, en su mano entreabierta se aprecia un clavo que ya se encuentra sujeto, incluso incrustado parcialmente en dicha mano. No se aprecia el rostro ni la mirada de este segundo personaje y tan solo hay parte del cuerpo del que se deja entrever su volumen por una luminosidad muy contrastada.

Los colores poco saturados y alto contraste lumínico, con predominio de colores pardos, verdosos y tierras. La luz genera gran contraste a la escena y puede apreciarse que procede de la izquierda, con un gran naturalismo se desarrolla en un espacio interior aislado. Fondo neutro amarillento/grisáceo sin ningún tipo de elemento que interrumpa su totalidad. Composición en T invertida algo desplazada o también en L, junto a la luz y los colores hacen

que se aprecie una escena equilibrada serena pero cargada de fuerte tensión a la vez.

- Análisis iconográfico:

Es una escena que corresponde al momento en que Jesús es crucificado, clavado en la cruz. Se aprecia perfectamente el acto que precede al clavado aunque ya se encuentra incrustado el clavo en la mano. Toda la escena cuenta ese momento, las herramientas de la Pasión, la cruz, las vestiduras, etc. y Agudo no deja escapar detalle.

Esta obra pertenece junto a trece obras más al Viacrucis que se encuentra en la Basílica del Gran Poder de Sevilla. Al igual que la mayoría de las obras de Agudo, esta también mantiene su trabajo en series, tan significativo en su creación artística. Se aprecian, como es costumbre, sus fuertes connotaciones barrocas y búsqueda de nuevos valores expresivos (él señala su acercamiento al cómic como representación). Se sigue apreciando el dominio técnico y dibujístico, así como su gran dominio de la figura humana que se aprecia sobre todo en el estudio de manos y rostros.

- Análisis iconológico:

Esta obra es representativa por su importancia simbólica y se encuentra dentro del momento o estación del Viacrucis quizás más dramático. La desnudez de Jesús sin la túnica, que le arrebataron los soldados romanos para repartírsela a suerte, guarda toda una iconología con grandes resonancias bíblicas: nos devuelve a la desnudez inocente de los orígenes, pero sin olvidar la vergüenza que comporta la caída. En este sentido, ese despojo de la inocencia original guarda relación con la desnudez de la gloria del hombre que busca encontrar la amistad con Dios y ello solo es posible

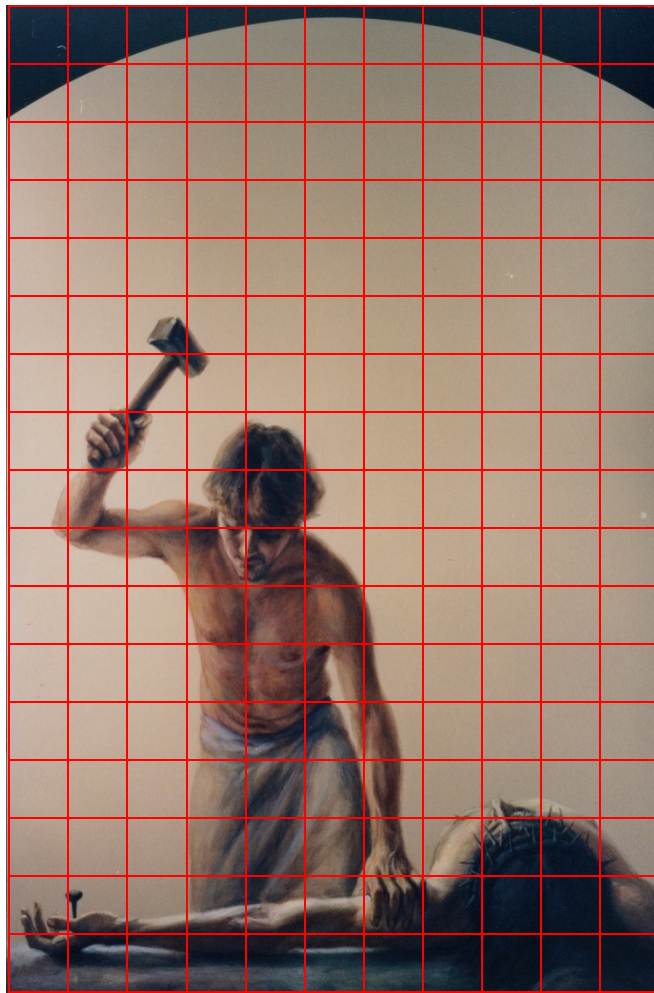
desde la transparencia que significa la verdad del ser. La cruz, símbolo del cristianismo no podría faltar en la escena, sus connotaciones didácticas nos muestran cuál es nuestra auténtica vocación como seres humanos. Si para algunos la cruz, sobre todo los cristianos, representaba la salvación o el camino hacia la luz, para otros era señal de fracaso, símbolo de humillación, derrota y muerte. Pero estos valores no eran los que Agudo quería simbolizar, para él su representación es acto de presencia primordial dentro de cualquier escenificación que acompañe a Jesús y su Viacrucis. Por lo tanto, es la iconografía más evidente del arte cristiano, es sin duda el símbolo del cristianismo por excelencia. Además de la cruz como iconografía puramente cristiana, encontramos otros elementos fundamentales como son la corona de espina y el clavo. Para Agudo en esta escena, la corona de espina simboliza la lesión que se produce tanto física como psíquicamente, es decir en su mente y cuerpo, en la mente por el insulto, por la humillación en su ridiculización como rey de Jerusalén y en el cuerpo obviamente por el dolor punzante. La frialdad en la que el sujeto clava a otro sujeto sin la mínima expresión como si estuviera clavando un objeto hace de ella una escena bastante trágica.

Quizás, lo más evidente al contemplar esta imagen, es el hecho del clavado y la dureza de la escena. El clavado es el sello que marca el acta de la condenación, es la firma con la fe y el pacto para la salvación. Dos elementos que se aprecian sobredimensionados en la escena descrita por Agudo y a los que les otorga cierto predominio simbólico. En cierta medida son las herramientas que resumen el acto mismo de la crucifixión. Hay que recordar que estos junto a la corona de espinas, o la lanza, la escalera, las monedas de plata, etc., son los llamados “instrumentos de la Pasión”. Pero lo que realmente hace de fijación del cuerpo de Cristo con la cruz son los clavos,

por ello son junto a la corona de espinas, los que mayor relación tienen con la Pasión de la Cruz del Nuevo Testamento.

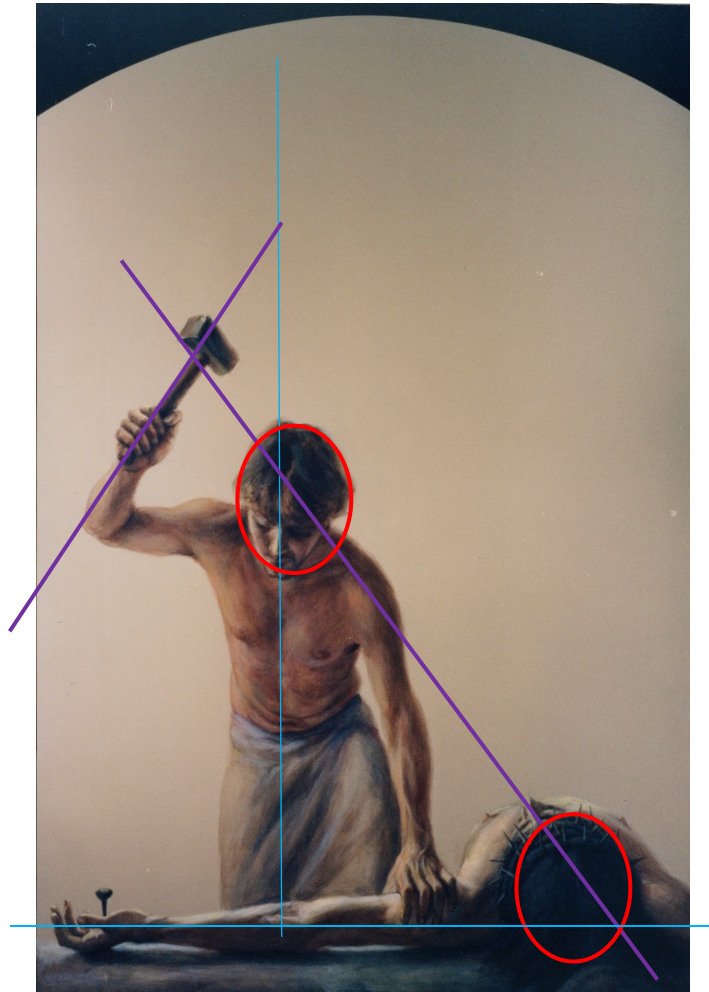
- Análisis formal de la obra:

Esquema de proporciones y división del espacio:



Obra representada sobre un formato rectangular en posición vertical de dimensiones 210 x 136 cms. que presenta un sistema de proporciones complejo de 17/11, por tanto estamos hablando de un sistema de proporciones estático y que le otorga unidad a la obra. La verticalidad del formato, como hemos visto que señala Kandinsky le confiere ciertas connotaciones de elevación, fuerza y actividad. La figura que se encuentra de pie ocupan diez partes de las 17 que corresponden a su división vertical y el cuerpo tumbado de Cristo ocupa toda la base por tres partes de elevación vertical. El brazo tendido de Jesús se desarrolla sobre la primera división del espacio y la verticalidad del personaje que está de pie se sostiene sobre la quinta división vertical; esto da sentido a la composición.

Esquema compositivo:



El esquema compositivo se encuadra principalmente formado por una T invertida ligeramente desplazada hacia la izquierda o también podríamos asociarlo a una composición en L. Esta la conforman una verticalidad del personaje que va a golpear con el martillo y la horizontalidad de Jesús tendido. Además, dicha composición se refuerza con una diagonal inarmónica de derecha a izquierda, conformada por la masa del martillo, cabeza, hombro y la direccionalidad de Jesús en su mirada ligeramente girada. Una línea conceptual contrapuesta a la anterior hace que no se escape la mirada

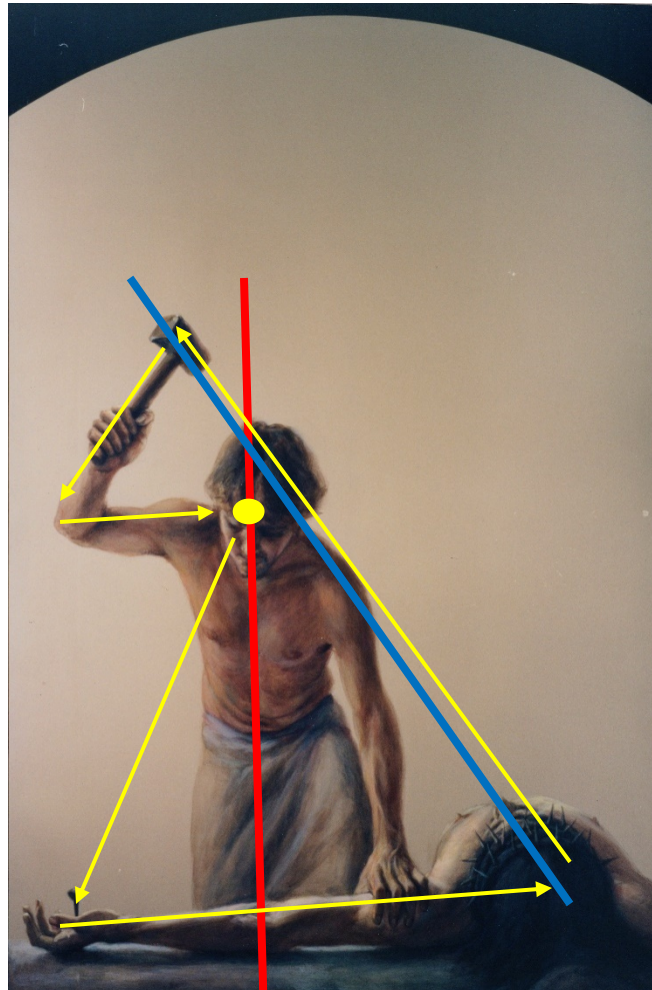
direccionada y quede atrapada en el mango del martillo. Como pesos visuales, marcados en rojo, se encuentran los dos rostros y constituyen las masas principales de la obra. Además de estas líneas conceptuales, el valor lumínico en relación a los contrastes producidos sobre los cuerpos, ayudan a la composición reforzando los diferentes elementos, por lo que este es fundamental en la obra para que exista un correcto equilibrio.

Esquema de ritmos:



El esquema de ritmos estaría compuesto por una serie de líneas conceptuales que podemos observarlas por un lado en el rostro de Jesús (color azul) generando un ritmo por radiación centrífuga. Y por otro lado (en color amarillo) sobre el cuerpo del otro personaje, que forman una espiral por radiación. La primera sobre el rostro nos dirige la mirada hacia la corona de espinas, no conlleva ningún tipo de movimiento, sino más bien una especie de iluminación, de irradiación. El segundo en espiral sobre el cuerpo da cierta sensación de movimiento y dinamismo a la escena.

Esquema de movimiento:



En primer lugar la verticalidad nos puede sugerir un movimiento de ascensión un tanto leve, la mirada de Jesús en diagonal refuerza el sentido de esta verticalidad. Las miradas siempre crean un movimiento y nos dan un recorrido visual tal como se recoge con las líneas conceptuales amarillas, que comienzan en la mirada del personaje que está de pie, justo en el rostro que mayor peso visual tiene en la escena. Este recorrido que empieza en el rostro se dirige hacia la mano con el clavo de Jesús, luego va en el sentido normal de la lectura de izquierda a derecha para encontrarse con el rostro. Este ligeramente girado hacia la izquierda nos sugiere que su mirada se dirige hacia la zona del martillo. Luego el recorrido baja por el brazo para doblar nuevamente y apuntar al rostro, punto de partida. La direccionalidad que va desde el rostro de Jesús hacia el otro personaje, tiene una serenidad cargada de tensión y con un gran dramatismo. Contempla sin lamento el brazo ejecutor y acepta con pasión el destino que le espera. Es todo un juego visual que genera la trama de la escena, nos comenta el drama inminente sin necesidad de palabras.

- Elementos gestálticos que conforman la obra:

Expresión – Como primera impresión se aprecia una obra con un notable carácter religioso. Aunque supuestamente representa una escena dramática por su crudeza, no se aprecia expresión de miedo en el rostro, sino más bien de éxtasis. Hay un cierto carácter de conformismo desde la humildad y aceptación del sufrimiento. No es una escena sangrienta, no hay llagas ni heridas, tampoco es una representación de horrorosa agonía. Pero tampoco se aprecia la más mínima agresividad emocional en el personaje que va a realizar la acción de martillear, no parece mostrar deseos de querer dañar a la otra persona, sino que actúa como si de un objeto se tratara.

Equilibrio – Aparente equilibrio dentro del marco vertical gracias a la organización de los elementos compositivos. Totalmente estable y ordenado tanto por los pesos visuales de las formas, como de tonalidades y contrastes lumínicos. La verticalidad y leve movimiento de uno de los personajes queda equilibrado con la horizontalidad y asentamiento del otro. No se aprecia ninguna anomalía en la escena que le haga destacar en cuanto al conjunto, al igual que no se observan pesos descompensados, por lo que se encuentra perfectamente equilibrada.

Forma – Son todas figurativas y naturales, sin que se aprecien líneas constructivas. Las formas se encuentran agrupadas tanto en tonalidad como valor lumínico. Además se identifican perfectamente las figuras con respecto al fondo, que se presentan cerradas y organizadas. Estas formas están bien delimitadas y construidas principalmente por manchas de color en igual cromatismo.

Desarrollo – Siguiendo el análisis iconográfico anterior, se trata de una escena donde se aprecia un personaje tumbado con el brazo extendido, al cual otro personaje le va a incrustar un clavo en la mano. Este último se encuentra en una posición concreta que va a iniciar la acción pero sin demasiada escenificación, más bien de tensión esperando el momento de realizarla. Obviamente se sobreentiende que es la crucifixión de Jesucristo y que pertenece a una de las estaciones del Viacrucis.

Espacio – Al igual que la mayoría de las obras de Agudo, cuando incorpora personajes o modelos a la escena, lo hace en pequeños espacios de los que no se sabe concretamente su ubicación. No hay ventanas que nos lleven a otros espacios ni elementos arquitectónicos que lo construyan, tan solo un remate superior mediante un arco rebajado. Este arco crea un espacio circular

sobre todo en la pared del fondo, siendo precisamente en la parte donde hay una mayor sensación de espacialidad. Crea la perspectiva o espacio ilusorio mediante el volumen de los personajes y concretamente en esta obra es el escorzo pronunciado de Jesús el de mayor peso. Además utiliza la luz y los contrastes que esta produce para recrear la profundidad y el espacio.

La representación de Jesús con un escorzo muy pronunciado guarda una perpendicularidad con el espectador que Agudo lo utiliza para dar la sensación de profundidad a la escena. Pero no es un escorzo al estilo de Andrea Mantegna en el que no quedan partes ocultas ni cortes en la continuidad del cuerpo, todo lo contrario, Agudo solo representa la cabeza y parte del tórax sin representar el resto del cuerpo.

Luz – Importantísima en esta escena, no solo por el modelado de los personajes y elementos, sino por los valores expresivos que confiere a estos. La luz procede de la parte izquierda sin que se conozca su origen y genera un fuerte contraluz, dejando al personaje que está de pie en sombra. La luz solo recae sobre el personaje que está tumbado, concretamente incide sobre el brazo izquierdo que está extendido y sobre parte del pecho. Es una luz cargada de simbolismo y significado espiritual que acompaña a la escena perfectamente.

Color – El color de fondo viene determinado por la tonalidad de la pared, que configura el soporte principal de la obra. Fondo unitario de color verde violáceo como ambientación horaria y que Agudo utiliza para significar el momento del alba en el que Pedro niega al Maestro. Este color de fondo se origina sobre un círculo brillante de amarillo de Nápoles con fuertes connotaciones del amanecer, del lucero del alba (el planeta Venus). Además hay ocres amarillos, tierras de siena tostada, tierra de sombra natural, tierra verde, rojo de cadmio,

gris de *payne* y negro marfil. Pero por lo general predominan los colores fríos, hecho que preestablecería el propio Agudo con el fin de focalizar sin distracción la atención en el altar mayor, petición del Arzobispo cuyo objetivo principal era ilustrar el rezo litúrgico (las imágenes no debían de distraer la atención hacia la mesa y altar mayor).

En cuanto a los modelos representados, para el personaje que se encuentra vertical lo ha resuelto Agudo mediante la utilización de colores cálidos, simbolizan el silencio lleno de posibilidades y la sonoridad máxima. Opuesto a este se encuentra el personaje tumbado en su horizontalidad con colores algo más fríos y que se acerca más a la muerte, al silencio sin futuro. Tan solo destacar el color rojo de la túnica de Jesucristo sobre los colores fríos y neutros del resto.

Movimiento y tensión – Según los esquemas anteriores tanto de ritmos como de movimiento, no se aprecia mucho en la obra, más bien predomina un estado de serenidad generalizada. Aunque el personaje que está de pie tiene cierto ritmo de movimiento y es el que rompe ese estatismo de la obra, generando una tensión visual controlada que lo lleva al dramatismo. Pero en general y por su composición en L, la obra no presenta mucho dinamismo.

Síntesis y mensaje – Aunque mantiene el estilo barroco en cuanto a utilización del color y el juego del claro/oscuro, no es de las obras más barrocas de Agudo. Su composición es mucho más estática con un leve movimiento, en comparación con otras obras como la de su retrato afeitándose cargada de un movimiento más impetuoso y tensionado. En esta obra, el estilo pictórico se acerca en parte a un clasicismo plástico en cuanto a tratamiento, se desarrolla con unos personajes sobre fondo neutro sin crear espacios vaporosos. Su composición no es abierta y juega con un cierto realismo depurado con pocos

personajes y una mínima utilización de elementos figurativos como complementos. Con los mínimos elementos representados, hacen que estos se sitúen correctamente en la escena y la simbolizan, y seguramente este fue el principal objetivo de Agudo.

Estas obras del Viacrucis, se encuentran en general condicionadas por el encargo y en particular por la temática. En cuanto al mensaje, esta escena "trágica" de "Jesús es clavado en la cruz", clave en la obra del Viacrucis, es característica porque refleja el dolor humano, en cuanto a lo físico y a lo psíquico. El sujeto que clava a otro sujeto, lo hace como si estuviera clavando un objeto, una violencia oculta desde un silencio ensordecedor pero a la vez tan intenso, que ninguno quisiéramos experimentar. Un fuerte dolor rendido ante el golpear del martillo, el crujir de los miembros en el acto de taladrar, te hacen creer que percibes un abrumador lamento no auxiliado y te genera un dolor tan intenso que te deja sordo. El fondo vacío y la soledad de la escena, hacen eco del dolor que se contrapone con la serenidad de Jesús que lo acepta sin oponerse, todo ello conmueve hasta tal punto que no hay palabras para describirlo y deja una herida profunda en la existencia del que la contempla.

Pero realmente el mensaje se encuentra en la acción que resume la escena y esta es la *coerción*. Podemos apreciarlo en la forma con que el ejecutor sujeta el hombro de Jesús. Este ejerce una acción de coerción al sujetar o forzar sobre su cuerpo, queriendo reprimirlo mediante la utilización de la violencia física. Es como si de una imposición se tratara para forzar su voluntad y en definitiva es eso, la imposición de una pena, de un castigo con el fin de condicionar o restringir la conducta de Jesús. Agudo lo capta perfectamente y pretende confrontarnos en un diálogo interno mediante una imagen de la atrocidad que hemos cometido y de la que somos responsables.

No busca hacer una obra hermosa, sino que se concentra en la estructura interna de ese mundo que hemos heredado, la imagen de Cristo como experiencia moral más allá de la simple belleza.

Ahora bien, todo esto forma parte del desarrollo de la obra, del encargo por la Hermandad y a la que Agudo le dedico casi dos años, no solo como producción plástica sino como adquisición de conocimientos para su ejecución. Independientemente del contexto que engloba la obra del Viacrucis, no podemos dejar de escapar la verdadera visión personal de Agudo y que se centra concretamente en un exceso de toda una monología viril sacralizada como discurso y que no deja cabida al argumento femenino. Es esta visión de lo femenino lo que verdaderamente le preocupa a Agudo y en lo que se centra hasta conseguir esa *Piedad encubierta*. En definitiva una visión realista del mundo desde lo anecdótico del Viacrucis, no como corriente estética, ya sea pictórica o literaria, sino como posicionamiento intermedio entre optimismo y pesimismo. Y desde esta posición realista, Agudo se encuentra con esa visión de lo femenino frente al discurso de una monología viril sacralizada.

VIII. CONCLUSIÓN



Todo hombre diestro se halla aferrado a su destreza y no puede mirar libremente más allá de ella. Si no fuera por su buena parte de imperfección, su virtud le impediría alcanzar ningún grado de la libertad espiritual-moral. Nuestros defectos son los ojos con que vemos el ideal.

Humano. Demasiado humano. Segundo tomo.

Friedrich Nietzsche.

Este texto refleja la principal cualidad de Agudo, el no estar aferrado a la destreza y en ella se asienta su honradez. No se aferra al virtuosismo que posee, pero tampoco se queda atrapado en la rigidez convencional del academicismo que domina y eso le hace ser moderno. Siempre improvisa buscando aproximarse a sus ideas y las encuentra a veces en los errores. Técnicamente no se ha quedado estancado en ninguna disciplina, de tal manera que si hablamos del carboncillo lo explora en profundidad hasta acabar en el carbón graso. Su pasión por el grabado familiar le lleva a indagar en todo tipo de técnicas calcográficas sin tradicionalismo imperativo. En cuanto a su obra pictórica, que comienza con la técnica grasa al óleo, fue reformulándose hacia la pintura magra del acrílico que lo encauza paulatinamente a las aguadas de la acuarela. Pero no estamos hablando solo de virtud técnica, sino que el “*dirigir la mirada*” hacia nuevos horizontes, le lleva a una visión del mundo diferente en cada momento, distinguiéndolo de sus contemporáneos y coetáneos.

Es meritorio en Agudo el no dirigir la mirada con el único propósito de buscar en su entorno un ápice de luz que le ayude a crear una particular cosmogonía estética. Como artista nos recuerda constantemente que no busca sino encuentra, pero que para encontrar hay que saber mirar y la mayoría de las veces nos estorbamos nosotros mismos. Justamente nos recuerda a esos aforismos de Nietzsche, especialmente en el libro V de *Aurora*, donde nos dice que no vemos las cosas porque estamos en medio y las tapamos. Padecemos de una miopía artística, un ojo enfermo que tiene muy poco alcance de mira y, por nuestra obsesión de buscar, fracasamos. Realmente todo se encuentra frente a nosotros, es cuestión de saber mirar y no aferrarnos a nuestras propias ideas, a lo que conocemos, y en consecuencia nos perdemos la realidad del mundo. Por ello, en sus acantilados o los paisajes borrascosos no busca, como ya anticipamos anteriormente, crear una cosmogonía personal, sino que nos muestra mediante su creación artística su visión del mundo desde su particular mirada. Una cosmovisión crítica y sincera ante los acontecimientos que se encuentran en su camino.

Para entender esta visión personal del mundo ha hecho falta valorar todos los *inputs* o informaciones que han ido determinando su función estético-cognitiva. Ha sido necesaria para entenderla toda una valoración interpretativa del análisis psico-estético de su vida y obra, que no hubiera sido completa si no hubiéramos analizado la influencia de las diferentes corrientes artísticas. Si comenzamos con el Barroco, tan presente en toda su obra, su evidente influencia ha marcado todo su pensamiento y creación artística. Independientemente de que su visión del mundo haya ido variando, o mejor dicho ampliándose, el barroquismo formal que encontramos en su primera etapa se ha mantenido hasta nuestros días. Desde una taxonomía formal en

cuanto a toda su obra, cabe destacar unas características comunes que nos revelan ciertos aspectos de su creación artística. Entre ellas, una composición y una luz direccional que difumina los contornos para centrar la atención en la figura que se confunde con la sombra generadora de toda una unidad compositiva. El uso del color, el juego de claro-oscuro y la forma abierta de la obra, son otro común denominador que usa desde las enérgicas diagonales compositivas y hacen que esta se disperse fuera del cuadro.

Pero además de su relación con el Barroco podemos decir que Agudo es un pintor Romántico y no solo porque se opone a la serenidad clásica y a toda imposición de reglas academicistas, sino por sus composiciones dinámicas y la utilización de una luz fuertemente contrastada entre claro y oscuro. Las pinceladas libres y llenas de expresividad, que en cierto modo le aportan mayor teatralidad a su obra, se transforman desde la utilización de las líneas curvas en un gesto personal con un fuerte dramatismo. Es Romántico por sus parecidos formales aunque también lo es en cuanto a pensamiento, sobre todo en su última etapa paisajista donde podemos observar con mayor medida sus coincidencias. En cierto modo fueron los pintores barrocos los que influyeron en los pintores románticos, como Rubens en Delacroix.

Hay un hecho particular del Romanticismo y es que buscó expresar emociones humanas en el exotismo del paisaje, valorando en ellos los estados atmosféricos como, por ejemplo, la niebla. Para ello necesitó ampliarse geográficamente hacia lo desconocido del norte de África, Oriente y la nueva América salvaje. Y es en esos lugares lejanos y olvidados por el hombre, concretamente en la América salvaje, donde Agudo descubre todos esos sentimientos ocultos e inquietudes que ya le habían despertado interés en los acantilados y playas borrascosas de Cádiz. Un nuevo escenario, que despierta en él ese deseo de manifestación de lo insólito, de lo oculto desde

lo reprimido y de lo olvidado como “*el paraíso perdido*”. En su representación desde lo sublime, surgen nuevas escenas casi fantásticas y evocadoras, que como si de una fascinación seductora se tratara, le sumerge en la búsqueda de lo misterioso, de lo glorioso pasado y el exotismo del mundo desconocido. Curiosamente se adentra en todo este mundo desde la utilización de la acuarela que encontramos en sus últimas obras de las Américas y que precisamente fue la técnica preferida por los pintores románticos ingleses en sus viajes.

Obviamente, si lo consideramos Romántico, no puede ser un pintor Realista, aunque se codea con algunos grupos heterogéneos de Realistas Andaluces de aquellos años previos a la Transición. El costumbrismo intimista o realismo mágico, como medio de denuncia y protesta social representada en los quehaceres cotidianos, no es el fundamento principal de Agudo, que aunque le araña levemente, lo supera hacia un nuevo realismo más intimista. No mira la realidad como expresión de su mensaje.

Pero sí podríamos decir que guarda ciertas coincidencias con un Surrealismo presente en sus paisajes bajo una realidad alternativa y que trasciende lo real desde el inconsciente y la búsqueda de los arquetipos. No busca la simple representación paisajística, sino una comunicación vital y estrecha entre su pensamiento y el todo. En cierta medida las principales fuentes de inspiración del Surrealismo fueron el Romanticismo y más concretamente el “romanticismo negro” y sus coincidencias en cuanto a lo simbólico y surrealista. Pero evidentemente Agudo no es un pintor surrealista si nos atenemos a su reproducción creativa, no transforma la realidad y no se apoya en los sueños para representar la naturaleza. Más bien comparte con ambas corrientes pictóricas el concepto de paisaje como expresión de los “estados del alma”, para mostrarnos una realidad extrema marcada por los

sentimientos. Como consecuencia de ello, su gesto se vuelve más exagerado y su paleta más reducida, por ello podemos entender el concepto de moderno en Agudo. Un pintor moderno como concepto estético y no cronológico, que lleva muy presente el concepto subjetivo de belleza para huir de la simetría, del arte académico y que busca en la naturaleza un mundo de fantasía (un paraíso perdido) que se mueve entre lo ondulado del pensamiento y la fugacidad de la vida.

Agudo no es moderno por desarrollar una obra aferrada a la pintura de los siglos XV al XVII, sino que nos referimos al término moderno como criterio estético, por tanto, sería más correcto hablar de un Agudo actual o contemporáneo del siglo XX que rompe con los estilos de la época y los convencionalismos tradicionales del pintor académico. Bajo esta perspectiva tan personal, desarrolla desde la experimentación nuevas posibilidades expresivas con fuerte inspiración en la naturaleza y la búsqueda de la belleza. Una idea de belleza no como valor absoluto platónico, sino como un producto subjetivo de la conciencia más acorde con un sensualismo que apela a los placeres de los sentidos en su acercamiento con lo imaginario, la pasión y el corazón. Sensualismo como expresión mística, como imaginación que emerge desde la sensibilidad y el sentimentalismo pleno de pasiones, para desenvolverse bajo una luz trágica y pesimista. Esto nos recuerda al arte naturalista y sensualista de los primeros hombres del arte paleolítico en vinculación con el pensamiento mítico e incluso poético revelador de la magia oculta de la naturaleza.

Sensualismo como goce estético en la fecundidad de la naturaleza que encuentra en lo acuático como símbolo de lo femenino y que representa desde la libertad estética. No recurre a la mimesis de lo observado, sino que mimetiza o expresa lo observado utilizando la abstracción (manifestación más

significativa de este periodo de principios del siglo XX). Es indudable que desde la abstracción se aleja de la mimesis de la apariencia externa; pero Agudo no es un pintor abstracto, no prescinde de toda figuración cuando nos muestra una nueva realidad distinta a la natural, sino desde una intensidad expresiva de los sentimientos y las sensaciones, realiza una obra mucho más expresiva.

Digamos que este 'surrealismo' que encontramos en su obra se podría entender como un nuevo Realismo más expresivo, que junto al Modernismo y el Sensualismo, lo adentra en el Expresionismo Abstracto de mediados del siglo XX. En definitiva, en su acción de pintar se afirma como individuo para realizar representaciones que parten del juego interrelacionado entre el subconsciente y la espontaneidad de su actividad creativa, para desembocar en una abstracción como síntesis pictórica y que podemos verlo en los últimos paisajes a la acuarela.

Por consiguiente, la relevancia de Agudo no está en la adecuación de su pintura al tradicionalismo sevillano sino, por lo contrario, en su intención de alejar de cualquier paradigma localista se abre a nuevos escenarios creativos. Un artista capaz de investigar continuamente nuevas posibilidades que le llevan desde el Barroco hasta la abstracción como expresión y que tienen como objetivo principal explorar su visión personal del mundo mediante la representación pictórica.

Para hacer una síntesis conclusiva concreta del trabajo realizado se hará una sinopsis de los hallazgos más representativos de las etapas del artista Antonio Agudo ofreciendo dentro de cada una de ellas su visión del mundo:

La primera etapa corresponde al periodo de formación de Agudo y la búsqueda de nuevos valores expresivos, enfocada a una creación personal mucho más moderna. Recibe una formación barroca y se mueve en un contexto histórico y social en el que también el Barroco tiene una gran carga expresiva. Por ello, desde sus raíces barrocas, que en ningún momento intenta abandonar sino apoyarse en ellas, busca su continuidad como una forma de revitalización. Este hecho le sumerge en nuevas formas expresivas que le llevan hacia un Expresionismo renovador y que apuntan hacia la modernidad. Por ello se ha considerado esta etapa bajo una visión completamente barroca del mundo y que le acompañará hasta sus últimas obras.

Con la salida de las Bellas Artes se abre la segunda etapa. Debido a este hecho inesperado tiene un periodo de enfado y recelo frente a lo académico, que le lleva a abandonar el estilo barroco aunque no en su totalidad. Esta salida le abre nuevos horizontes y entra en contacto con pintores de su época más afines a las vanguardias. Con este nuevo encuentro y una visión cargada de cierta agresividad se introduce en un Expresionismo muy personal y en una visión convulsa del mundo.

En esta etapa son fundamentales sus viajes a América donde encuentra nuevos horizontes, una naturaleza vigorosa y grandiosa, y un paisaje catastrófico. La ruptura con el Barroco clásico también se da con la pintura costumbrista de su momento, tal como él cuenta, cambia los personajes sevillanos por otros guatemaltecos y le lleva a una pintura mucho más técnica y expresiva.

Dos bloques fundamentales sustentan la tercera etapa, uno es su regreso a la docencia y otro el encuentro con América. Como profesor, su

plena dedicación y la realización de su tesis doctoral le quitarían mucho tiempo para participar en exposiciones y bienales. En este periodo retoma el dibujo con la figura humana como principal interés.

A partir de aquí podemos observar en Agudo momentos de altibajos. Si la segunda etapa, más convulsa, termina con el tríptico del perro en la playa de Sanlúcar, esta tercera empieza con las playas de Conil. Un momento mucho más intimista, relajado y personal. Pero entre ambas, continúa esa visión inestable y catastrófica del mundo, que aunque comienza su aparición en Sanlúcar lo descubre de pleno en Conil. En este periodo, hace una exposición en el 92 muy importante en el Palacio de la Madraza titulada “El paraíso Perdido” y que lleva implícito el poema de Milton.

Tras esta nueva visión, viaja nuevamente a América, concretamente a las cataratas de Iguazú y queda sobrecogido ante la gran naturaleza. Esto le hace recuperar el paisaje sombrío y abrupto pero ahora no desde la técnica grasa del óleo, sino que adopta técnicas mixtas de acrílico y temple. Incluso empieza con las primeras acuarelas. Son, en definitiva, técnicas que le permitían una mayor expresividad en cuanto al trazo. Como punto de interés, es de recordar que fue concretamente con la obra del Viacrucis cuando abandona definitivamente la técnica grasa. A partir de aquí se iría encaminado hacia la acuarela de pleno.

En definitiva, en esta tercera etapa sigue habiendo cierta agresividad pero no con el enfado de la anterior y se refleja en una voluntad gráfica y expresiva. Ahora se enfrenta a un paisaje no como objetivo pictórico, sino como pura recreación e invitación neorromántica. El encuentro con artistas fuera del ámbito académico y más afines a un Expresionismo o al Romanticismo, le llevan a la búsqueda de una renovación de lo antiguo, en el

sentido más clásico, para buscar un arte mucho más modernizado pero eso sí, sin olvidar sus raíces barrocas.

La cuarta etapa es un periodo de reflexión y muestra de su trabajo. Bajo esta nueva visión del paisaje descubierta en la etapa anterior, aborda toda una nueva interpretación que lo acomete desde nuevos horizontes como Cádiz, o las riberas del Guadaíra. Y en este proceso creativo pasa de la pura racionalidad del primero a la abstracción paisajista del segundo, pero descubre un elemento común en todos ellos y es el predominio representacional del agua. Este nuevo concepto le hace interesarse por lo acuático y su simbología ligada a lo femenino, una relación agua/vida muy presente en sus últimas obras. Desde esta visión más abstracta del paisaje, desde lo acuático y lo femenino del mundo, parte esta última, la cual continúa hasta hoy en día. Es una visión que aborda ya desde la técnica de la acuarela y que nos muestra con obras de gran formato, desde Iguazú a la Barranca del Cobre en Chihuahua, México.

Por último, es fundamental el desarrollo y análisis de una etapa muy importante en la vida y obra de Agudo, que no se corresponde cronológicamente con la última y que justamente se encuentra en esa visión inestable de la tercera etapa. Corresponde a la creación del Viacrucis y que podemos contemplar si visitamos la Basílica del Gran Poder en Sevilla.

El hecho de partir del encargo y su trasfondo religioso lo condiciona y como tal está sustentado a una realidad trascendente. No hace una representación romántica e idealizada de la pasión de Cristo, sino lo representa con una total naturalidad. Su planteamiento no parte de un enfoque pesimista, ni tan si quiera optimista, ambos no le interesan, es únicamente una pintura realista. La naturaleza de su representación nos habla de una

realidad cristiana de la que el Viacrucis es reflejo y Agudo, alejado de todo sentimentalismo complaciente, simplemente quiere mostrar la vida de Cristo que nos habla. Aquí Agudo no cae en un exceso surrealista ni en un nihilismo existencialista, no busca la belleza evangélica, es tan solo la visión personal de Agudo en cuanto a la pasión de Cristo. Por ello, y concretamente en esta obra, no utiliza esos tonos pardos oscuros típicos del barroquismo de sus obras. Esto hace que no tenga que preocuparse en plasmar la tristeza a la que se enfrenta la desgracia humana. Cambia los valores románticos por experiencias más directas y objetivas, en definitiva una visión realista no idealizada ni embellecida del Viacrucis.

Las consideraciones de Juan Pablo II le llevan a un discurso con un exceso de toda una monología viril sacralizada y en la que no aparece el argumento femenino. Es esta visión de lo femenino que aparecería en Agudo en la tercera etapa y que sería principal en los paisajes de la siguiente etapa, lo que verdaderamente le preocupa a Agudo y en lo que se centra hasta conseguir esa *Piedad encubierta*.

Como resultado final a este análisis psicoestético de la obra de Antonio Agudo, concluir que una aproximación a la verdad de su obra está íntimamente ligado a su personal y particular visión del mundo. Una visión que no se caracteriza por una simplicidad de intención entre pesimismo u optimismo. En su pensamiento no cabe la posibilidad de que estemos confinados en “el peor de los mundos posibles”, según la tesis de algunos pensadores pesimistas como Schopenhauer, Kierkegaard o incluso Sartre, pero tampoco es el optimismo panglosiano. Agudo no es ni pesimista, ni optimista, es simplemente “realista”. No son los acontecimientos mismos pesimistas u optimistas, sino que es su lectura la que guarda este pensamiento en base a su temporalidad existencial. Y en esta temporalidad,

evidentemente puede hacer mella su fragilidad existencial y hacerlo balancear entre el pesimismo y el optimismo. Pero esto es realmente lo que le lleva a atreverse, a aprender y a descubrir esos nuevos horizontes, de ahí que nunca se quede estancado y se renueve constantemente. No le tiene miedo al fracaso y esa es una de sus mejores virtudes, enfrentándose a nuevos retos artísticos y plásticos.

La claridad de sus ideas y su persistencia artística, hace que no se encuentre perdido en el concepto actual de la cultura, donde la visión del mundo mayoritariamente se refleja desde la perspectiva del otro. La dimensión conceptual constituye la estructura de sus ideas, sobre todo en cuanto a la naturaleza del universo y al mundo que le rodea. Su visión del mundo juega fundamentalmente desde su papel en él y en el que está muy presente su consideración teleológica e intimista: “que tu vida no haya sido una gran pérdida de tiempo”.

IX. ESQUEMA BIOGRÁFICO POR FECHAS DE AGUDO

1940 : Nace en Sevilla

1949-1951 : Su familia se traslada a Cádiz, donde visita constantemente el taller de grabado del Diario de Cádiz que dirige su padre.

1952 : Regresa a Sevilla e ingresa en la Escuela de Arte y Oficio en la Macarena donde estudia repujado, escultura y dibujo. Además se inicia en el dibujo comercial en un taller de grabado familiar. Entre los años 52 al 60 asiste al taller del orfebre Armenta. Dibuja del natural con figura humana con Miguel Gutiérrez y modelado con el maestro Echegoyán.

1960-1961 : Vive en Madrid donde continúa los estudios en la Escuela de Arte y Oficios. Además trabaja en un estudio de publicidad.

1962 : Regresa a Sevilla y con 22 años ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes y se incorpora como dibujante en el taller de su padre como dibujante.

1967- 1971 : Finaliza los estudios obteniendo el título de profesor de dibujo, obteniendo la graduación en el año 68. Deja el taller de su padre y justo en el 68 crea su propio estudio de arte gráfico. En estos años hace un viaje a París para ver las tres exposiciones que sobre Picasso se celebran en esa ciudad. Sigue desarrollado su actividad tanto en pintura como en la actividad gráfica. Es a su salida de estudiante que se propone darle una continuidad y revitalización al barroco sevillano, hecho que mantiene hasta sus primeros años de profesor.

1971 : Es precisamente en este año cuando ingresa como profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla.

1971-1977 : Durante estos años combina la docencia como profesor de dibujo y grabado en la Escuela de Arte y continua paralelamente con su actividad artística, llegando a formar parte del grupo “grabadores sevillanos” con la que realizó numerosas exposiciones. Exposiciones que duraron hasta el 95 con la última organizada por la Consejería de Cultura, titulada “25 años de Grabado en Andalucía”. Durante este periodo va abandonando paulatinamente su dedicación a la gráfica publicitaria para dedicarse por completo a la pintura y la docencia. Este es un periodo intenso artísticamente en la que hace varias exposiciones individuales por España, desde su primera exposición en Oviedo, a la que suceden otras en Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, Burgos y Sevilla. Por lo que respecta a colectivas participa en muestras por diferentes ciudades de París, Chicago, Granada, Córdoba, Cáceres, incluso en Quito en el Museo de Arte Moderno. En 1971 conoce a Fernando Zóbel en la Galería Bética donde Agudo realiza una exposición, a partir de entonces mantendría una relación artística que llegará hasta la exposición de Fernando en las Salas del Monte, poco antes de su muerte, esto sucedería entre los años 82 y 83.

1977-1987 : Surgen dos acontecimientos que marcan a Agudo como artista. Uno es el abandono en 1977 de la escuela como profesor y el otro es su primer viaje o contacto con la América indígena. Abandona la Escuela por expulsión, motivada por su enfrentamiento con la dirección, dado el enfoque tan tradicional que mantenía el centro. Durante los siguientes años continúa con sus exposiciones de pintura, dibujo y grabado que van desde Sevilla, hasta Madrid, Granada, Washington o Quito. Un periodo donde su interés por las manifestaciones artísticas generales le llevo a formar parte activa como organizador de festivales de pintura, como las patrocinadas por la institución bancaria “El Monte”. Organiza en el año 82 en Córdoba y en el 84 en Granada

sendos Congresos de Arte patrocinados por la Consejería de Cultura de La Junta de Andalucía, con exposiciones de los pintores y escultores andaluces más destacados. Además de otras actividades como “la 1º Bienal Iberoamericana de arte Seriado” igualmente patrocinada por la Junta de Andalucía en 1986, donde es comisario del área mexicano-centroamericana. En el 84 participa en el primer concurso de dibujo Rafael de Penagos organizado por Mapfre con un autorretrato afeitándose en el cual queda finalista, figura no contemplada en las bases del concurso. Pero ante la insistencia (según le dijeron) de Antonio Mingote, miembro del jurado, se solucionó con la concesión de “finalista”, para otorgarle el premio a un dibujante publicitario, protegido de Mingote. Es precisamente en Sanlúcar de Barrameda, donde se encontraba cuando lee la convocatoria en el diario El País, cuando decide concursar; además, se le ocurre en aquella localidad realizar un tríptico singular sobre un “perro paseando por la playa”, mediante la técnica del temple al huevo sobre papel, que junto a la serie de autorretratos afeitándose, le van a dar un giro radical a su visión de la pintura; la cual, va a incidir en sus paisajes.

En 1977, como consta más arriba, viaja por primera vez a Guatemala de la mano de Pilar Sanchiz, su esposa, antropóloga vinculada a las culturas mesoamericanas por su profesión científica; a partir de este momento, mantiene una estrecha vinculación con Guatemala y más tarde con México. Este continuo contacto le aportaría nuevas visiones que plasmaría en sus dibujos y pinturas desde una visión etnográfica. Son característicos de esta época los numerosos dibujos y acuarelas por los mercados indígenas realizados en sus cuadernos de viaje. Es a partir de aquí que Agudo toma el procedimiento pictórico de la acuarela como su técnica preferida, puesto que le permitía la inmediatez del trazo y la serenidad o reposo de la contemplación

sobre todo para representar los paisajes de estas tierras con tan enorme belleza y sus contrastes tanto geográfico como culturales. Esta primera relación con América se interrumpe en el año 79 cuando un acontecimiento trágico en la embajada española en Guatemala crea una ruptura diplomática. Regresa en 1985, a México, justamente cuando se encarga de la Bial de Arte Seriado.

1987-1990 : Regresa a la docencia, ahora convertida en Facultad de Bellas Artes para dar clases de pintura sin abandonar su continuo desarrollo artístico. Al regreso a la enseñanza y tras cinco años en la asignatura de bodegones (“naturalezas muertas”), consigue la materia del Natural centrada en la figura humana. Realiza retratos de sus allegados, en la exploración de un enfoque lejos del concepto “académico”. En esta etapa realiza pocas exposiciones; pero es importante destacar la organizada por la Universidad de Granada, en el Palacio de la Madraza, en 1992 como resultado de un enorme trabajo durante los años comprendidos entre 1989 y 1991, sobre las playas de Conil en Cádiz. O las exposiciones en la Galería María Salvat de Barcelona, una en 1988 y otra en 1990 con paisajes sobre la sierra norte de Sevilla. En estas exposiciones se puede ver cómo evoluciona el paisaje en la pintura de Agudo a partir del tríptico “perro en la playa” de Sanlúcar de Barrameda.

1991 : Participa de una exposición de arte contemporáneo junto a Zóbel en la Torre de los Guzmanes de la Algaba en Sevilla, donde expone una obra titulada “El flautista”.

1994 : La Hermandad del Gran Poder de Sevilla le encarga la realización del Viacrucis para su Basílica Mayor. El resultado de ello fue una obra sobria y respetuosa con una iconografía neo-barroca centrada la construcción de personajes de gran rotundidad dibujística.

1995-2004 : A finales de los 90 ya como Titular de Universidad y continuando con la materia centrada en la figura humana, realiza la serie de dibujos titulados “Academias”, centrados en los modelos desnudos, que trabajaban en su asignatura. Realiza exposiciones combinando imágenes humanas con paisajes, estructurados como abstracciones, entre los años 1992 y 2002: Conil, Iguazú, extraídos de su viaje por el norte de Argentina y sur de Brasil, Chiapas, en el sur de México, expuestos en la Universidad de Cádiz, en la Galería Benot y en el Baluarte de la Candelaria de la misma ciudad, o en la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares.

2007-2008 : exposición de acuarelas titulada “Cádiz a contraluz” en la Fundación Cajasol, en la Casa de Pemán de Cádiz. En verano del 2008 celebra una exposición de dibujos, pinturas y acuarelas titulada “Sobre el papel” en la Casa de la Provincia de Sevilla; y en 2010 en el Museo de Arte Contemporáneo de Alcalá de Guadaíra. En el año 2011 entrega el retrato de D. José Manuel Romay Becaría como presidente del Consejo de Estado.

2015: Es elegido Académico de la Real Academia de Bellas artes de Cádiz.

X. ESQUEMA DE OBRAS POR ETAPAS

PRIMERA ETAPA (1940-1977) Visión barroca del mundo.

Obras:

- Principalmente dibujos al carboncillo: La niña; La novia y Retratos varios.
- Oleos de personajes varios.
- Grabados.

SEGUNDA ETAPA (1977- 1987) Visión convulsa del mundo.

Obras:

- 1977-1979- Serie Guatemala
- 1980-1983- Los músicos
- 1978-1982- Sierra norte de Sevilla
- 1982- Flautista
- 1982-1984- Retrato de Pilar
- 1985-87 Autorretrato afeitándose (exposición el monte)
- 1987- Retrato Hombre con camisa de Rayas y hombre de negro
- 1986y87- serie S.M. El Rey Juan Carlos I
- 1986- Perro en la playa (Sanlúcar de Barrameda)
- 87- Niña en el tobogán (jardines de Cristina)

TERCERA ETAPA (1987-1995) Visión inestable del mundo.

Obras:

- 1987-1991- Conil
- 1987-1991- Alejandro
- 1991- Retrato Cabeza femenina
- 92-93-La Manuelas
- 93-94 Retrato del rey para la real maestranza de caballería
- Tesis 88-93

CUARTA ETAPA (1995-2014) Visión desde lo acuático y de lo femenino del mundo.

Obras:

- 1998-2001- Iguazú
- 1998-2002- Dibujos Academia
- 2001-2002- San Cristóbal de las Casas
- 2001- Bahía de Cádiz
- 2001-2002- Playa de Quintana Roo
- 2005-2007- Cádiz a Contraluz
- 2008-2010- La Barranca del Cobre (gran formato acuarela).
- 2014-2015 – Gran formato acuarela Vallarta

ETAPA SOBRE EL VIACRUCIS (94-96). Visión realista del mundo que le lleva a esa visión de lo femenino.

Obras:

- Primera estación “Jesús en el huerto de los Olivos”.
- Segunda estación “*Jesús traicionado por Judas y arrestado*”.
- Tercera estación “*Jesús es condenado en el Sanedrín*”.
- Cuarta estación “*Jesús negado por Pedro*”.
- Quinta estación “*Jesús es condenado por Poncio Pilato*”.
- Sexta estación “*Jesús es flagelado y coronado de espinas*”.
- Séptima estación “*Jesús carga con la cruz*”.
- Octava estación “*Jesús es ayudado por el Cirineo*”.
- Novena estación “*Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén*”.
- Décima estación “*Jesús es crucificado*”.
- Undécima estación “*Jesús promete su reino al Buen Ladrón*”.
- Duodécima estación “*Jesús crucificado, la Madre y el Discípulo*”.
- Decimotercera estación “*Jesús muere en la Cruz*”.
- Decimocuarta estación “*Jesús es depositado en el sepulcro*”.

XI. ANEXOS

1. ANEXO I

ESCRITO DE ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA DE CÁDIZ.

Agudo redacta su escrito de entrada para formar parte académico de número de la Real Academia de Cádiz que titula “Cádiz en mi vida y en mi obra”, dirigida a la Excma. Sra. Presidenta, Ilustrísimos Académicos y que se hace necesario aportarlo puesto que en él se puede entender mejor el pensamiento del artista y sobre todo su visión del mundo:

Señoras y Señores:

La puerta de entrada a una Real Academia es la misma por donde salió el anterior ocupante del ilustre espacio con rumbo hacia lo desconocido. Este hecho incontestable podríamos enfocarlo desde dos visiones contrapuestas, la del mal fario de inspiración gitana, o desde el goce de alcanzar casi la inmortalidad que se proyecta en una página “Web”, pues este medio garantiza hoy una supervivencia impensable en la era anterior a la globalización; es decir, confiamos a la tecnología nuestra vida en el Parnaso.

Pondré mi foco en el disfrute por dos razones: porque este umbral se sitúa en la Puerta de Tierra, umbral de entrada y salida a tres mil años de historia, y porque mi predecesor honró la actividad de pintor entregado a

la vez a la causa de transmitir el conocimiento del dibujo: el amor por el dibujo. “Por amor al arte”, él renunció a un puesto en los Astilleros de esta ciudad para dedicarse a la enseñanza. La bondad, la humanidad de Francisco Fernández Trujillo, le llevó a conjugar su vocación artística con el magisterio del dibujo. Recuerdo en este momento un episodio de las conversaciones impresas en un catálogo de David Hockney con un teórico del arte, en las que el pintor, gran dibujante, se quejaba de una discusión que tuvo con un profesor de arte inglés; éste le dijo, “el dibujo es el pasado”, respondiéndole airado Hockney, “el dibujo es el futuro”. Fernández Trujillo creía en el dibujo, en la estructura, como concepto irrenunciable para una buena obra: aquí en Cádiz, él proyectaba una visión fuera del tiempo y de cualquier lugar; la dedicación enamorada al acto de dibujar y a su enseñanza elevaba a mi predecesor por encima de cualquier consideración histórica. Me siento honrado ocupando su ilustre lugar; más aún, me siento hermanado por haberle dedicado treinta años de mi vida artística a alentar el amor por la forma.

También tuve un episodio de enfrentamiento por la misma causa que Hockney, en un pomposamente llamado “Congreso sobre Investigación en las Artes Plásticas” celebrado en Sevilla, bajo similares características, con un sujeto que fungía como catedrático de dibujo en la Facultad de Bellas Artes, de un lugar tan remoto espiritual e intelectualmente como Pontevedra. Para él dibujar también pertenecía al pasado; la investigación, signo de la contemporaneidad, debía alejarse de prácticas acrisoladas por la Historia. ¿No resulta sospechosa esa tenacidad iconoclasta? La respuesta que se me ocurre es que dibujar requiere un esfuerzo mental y manual, que en estos tiempos de urgencias no se está dispuesto a realizar.

Pero también comparto con Fernández Trujillo, no sin una sonrisa, esa búsqueda de la perfección que se manifiesta borrando cuadros: él los

lijaba, especialmente los de tema naval, y me consta que no eran pequeños. En mi caso creo tener tantos cuadros y dibujos borrados como los que cuelgan en paredes diversas; y en los momentos de arranque artístico, poseído por el arrebató del principiante, en ocasiones los rompía a patadas. Como tengo constancia de la ponderación de mi antecesor en esta Real Academia, no lo veo acometiendo ningún episodio desproporcionado; aunque, ya era labor presa de la ira perfeccionista, lijar frenéticamente una superficie pintada hasta hacerla desaparecer.

Así, que el destino me ha situado ante la puerta que hoy traspaso alegremente, relegando el mal fario a su rincón de sombras. Precisamente, porque mi vida está marcada fuertemente por dos huellas indelebles, en las que profundicé intencionadamente con el ánimo de hacer de ella un enredo que no cesa, aunque esté atenuado por el largo tiempo transcurrido desde el ya lejano día de mi nacimiento. Una de esas huellas la dibuja el mismo de llegada al mundo, un 12 de diciembre, efeméride que en España sólo cuenta para las bautizadas con el nombre de Guadalupe, pero en México es la conmemoración de su Reina; más aún, como me dijo una antropóloga en San Cristóbal de las Casas, “de la Emperatriz de América”, de suerte que la considero mi primera madrina; madrinazgo que, no dudamos (si no sería inexplicable), nos libró de adversidades en no pocas ocasiones vividas en esas abruptas tierras. Simplificaré diciendo que desde el año 1977 recorrimos centenares de miles de kilómetros (acaso lleguemos al millón) en pos de mi/nuestro destino. Pilar es americanista, estudiosa de las culturas prehispánicas maya y azteca, sobre las que ya trabajaba como antropóloga social, cuando nos casamos un 16 de septiembre, día de la independencia de México: nosotros conmemoramos por azar (no escogimos el día ni la hora), el grito que desató el fervor independentista, “¡Que mueran los gachupines! ¡Que viva México!” Entre los resultados de las incontables aventuras generadas en el desarrollo de sus investigaciones y mi

curiosidad por descubrir América de su mano, destaco la vocación despertada en nuestro hijo; vocación que culminaría en la Universidad Iberoamericana de México como profesor, con una nacionalidad mexicana componiendo una familia completa de nuera nacida en Jalisco y dos nietos; el primero de los cuales, nació un 24 de febrero, un “banderito”, por ser el día de la bandera de la República mexicana: una muestra irrefutable de la fuerza del destino.

Pero mis andanzas americanas de la mano de Pilar, primero en las tierras mayas de Guatemala y después en las del sur de México, me llevaron a la búsqueda imposible de captar artísticamente toda la intensidad cultural, mezcla de pobreza, belleza y tristeza. Lo intenté una y otra vez. Acaso en algunos dibujos de personajes, en algunos paisajes llenos de sombras, me pareció aproximarme al objetivo deseado.

Era tal la persistencia de ese mi destino, que mes y medio después del espantoso terremoto que asoló la ciudad de México en 1985, llegué buscando a los artistas que realizaban obra gráfica; antes, recabé en la Habana, para la misma causa; el resultado llevaría por título “Iª Bienal Iberoamericana de Arte Seriado”. Evento que se celebró en Sevilla en 1986, en los fastos previos al 92: conseguí traerme tanta cuanto obra seriada agarré por el camino, gracias a la gentileza de la Casa de América habanera y, muy especialmente, en el devastado México, a galeristas entusiasmados con el proyecto. Pero la cumbre la constituyeron las 27 obras gráficas (algunas de gran tamaño) de Rufino Tamayo, pintor al que admiro profundamente. ¡Lo conseguí!, no sin hablar hasta con mi madrina guadalupana. Bueno, en este caso con la esposa de Rufino Tamayo, igualmente entusiasmada con la idea, pues era la primera vez que al maestro se le exponía en España; después, el Rey Juan Carlos le impondría una gloriosa medalla en Madrid, con una exposición de fondo

bajo el epígrafe de ser la “primera muestra de Rufino Tamayo en nuestro país”. Bueno, si ellos lo dijeron...

Pero desde aquella mi América siempre veía esta orilla que dibuja en Cádiz la otra huella de mi destino diez años después de mi nacimiento; precisamente, y no por casualidad, mi última exposición celebrada en el gaditano Castillo de Santa Catalina tenía por título “Entre Cádiz, México y otras aguas”: era el encuentro de dos caminos.

Así es, cuando a finales del año 1949 mi padre llega a esta ciudad para hacerse cargo del taller de grabado del Diario de Cádiz, hasta finales de 1951, yo me dormía arrullado por los sonidos entremezclados del mar batiendo sobre las murallas del parque Genovés y las rotativas del Diario; aún pasaría mucho tiempo hasta recorrer la distancia entre la calle Ceballos nº 1 y esta Real Academia, pero estaba escrito. ¿O acaso debería decir que ayudé a escribirlo? A los recuerdos imborrables del descubrimiento del mar, del viento, del Carnaval y de un parque sobre las olas, he de sumar el afecto maternal con que me acogió la esposa de D. Federico Joly, materializado en ricas meriendas con viandas de una finura insospechada.

En aquellos años de penurias y escasez inmersos en una difusa tristeza se fragua mi vocación gaditana, incluso anterior a la artística; o también puedo decir, que mi inclinación por el estudio del arte se alimenta en los paseos solitarios de niño por las calles aledañas entre el parque próximo a nuestra casa y la plaza de Mina, cerca de la cual estaba el colegio donde estudié esos dos años: mi madre me reñía si me alejaba más allá; mi retraso protestaba defendiéndome, se debía a la contemplación de la fachada del Museo, el cual empecé a considerar como el más sagrado de los templos, por atesorar las reliquias milenarias de Cádiz y unos

Zurbaranes asombrosos, como comprobaría después. Y si bien nuestro admirado poeta sevillano escribió:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero...
Yo siento el deseo de imitarlo diciendo,
Mi infancia son recuerdos de un parque sobre el mar,
y unas calles solitarias donde anida el viento.

Andando el tiempo Pilar se contagia (o acaso se apropia) de mi amor por Cádiz en nuestras escapadas de madurez desde Sevilla, bajo el relato de mis andanzas de niñez por estas calles. En los incontables y largos paseos siempre desembocábamos en el mar, para adentrarnos de nuevo en el laberinto urbano; por ellos quería revivir la sensación de misterio que embargaba mis recuerdos. Misterio de su belleza triste, fraguada en penurias lejos del bullicio carnavalesco, que han conducido ese destino hacia esta Real Academia. Sí, digo “triste”, porque yo me recreaba, y aún lo hago, en sus calles solitarias, barridas por los vientos, en las tardes-noches de otoño e invierno, en los espacios sin adornos de las “casapuestas” con sus aljibes como objetos de un arte primitivo por descubrir detrás de ellas; en las azoteas teñidas de humedad herrumbrosa; en esos árboles de raras formas que se elevan sobre la arquitectura cubista que caracterizan su paisaje...¿quién diría esto de la “tacita de plata”, de la “claridad salada” del poeta! Cádiz es una ciudad milenaria que puede esgrimir sus logros culturales, aquellos que le otorgaron un plus de “modernidad”: no es una “tacita de plata” guardada en un armario de reliquias, condenada al poema simplón, a la coplilla que equipara “negritos”, “blanquitos” y soles atlánticos. Sí, no carecen de

ingenio dichas metáforas, y aunque pueda sentirse extrañeza por mis palabras, mi visión de esta ciudad difiere de ese tópico, ¿por qué no?

Hasta no hace mucho exploré durante tres años esas vivencias y esos recuerdos una y otra vez, reanimados por medio del procedimiento pictórico que me permitía expresarlo: la acuarela, y con el título que resumía el concepto deseado, Cádiz a contraluz. El número total de obras fueron alrededor de 50, de las que se expusieron 40 en el año 2008, en las salas de la Casa Pemán de la plaza de San Antonio. Durante esos años de ejecución de la idea, viajábamos a Cádiz en distintas épocas; empezaba a trabajar con las primeras luces y subía a cuantas azoteas y torres me permitían, para atrapar desde las alturas el espacio sin fin que el dédalo callejero me sugería a la vez que ocultaba. El taller desde el que iniciaba cada vez los estudios, lo instalábamos en las habitaciones del fondo cercanas al mar del último piso del desaparecido Parador, para mirar desde allí los amaneceres en ese contraluz: ¡qué sentimiento de rechazo ante el despropósito del actual!

Al situarme sobre las alturas del laberinto y contemplar el mar tan próximo, sentía un estado cercano a la posesión y a la liberación: luz, sí, pero detrás, acortando la distancia entre los hogares ocultos y mi avidez por descubrirlos.

Años atrás, dediqué buena parte de mi obra a los acantilados y rocas de Conil, atraído por sus formas dramáticas como una prolongación de la sensualidad envolvente de Cádiz; o dicho de otra forma, creía ver en aquellas playas infinitas al pie de un caserío igualmente cubista, la ciudad que vive más allá de sus puertas de tierra. Igualmente, nos trasladábamos a esa costa en los momentos de borrascas y vendavales, diré, “huyendo” del tipismo veraniego, del que no obstante, disfrutábamos desde finales de los años cincuenta Pilar y yo, cada uno de la mano de

sus padres; conducta que repetimos con nuestros propios hijos. ¡Tanta era (y es) la fascinación de los de “tierra adentro” por ese mar inacabable! Me dejé arrebatar pictóricamente por la naturaleza viva y agreste que contrastaba y consolidaba a una distancia la racionalidad urbana de esta ciudad milenaria.

Cuando en los lejanos y, no obstante vivos, años cincuenta salíamos de Cádiz en contadas ocasiones --recuerdo que solo fueron tres--, teníamos la sensación inquietante de la fragilidad de nuestras existencias al recorrer la delgada franja de tierra siempre amenazada a mis ojos de inundación. Alejarnos de “Puerta Tierra” significaba para mi imaginación infantil el peligro de desaparición absorbidos por las aguas; cuando volvíamos, se abrían acogedoras unas Puertas a este espacio que asemeja una gran tortuga: me sentía a salvo. Todavía resuena en mi memoria una copla carnavalesca que cantábamos, en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla un amigo y compañero de Ceuta, sobre la promesa largamente incumplida de construir otra franja que aliviara el aislamiento secular de esa tortuga dormida: “vamos a tomar el sol a Puerto Real, mira que el puente está listo, que el puente está ya”; mas la sensación inquietante de alejarse de tierra firme por esa franja natural, acrecentaba el misterio de una supervivencia inexplicable.

En mi vida como pintor hice exposiciones aquí y allá (“en España y en el extranjero”, como se dice en los catálogos) no muchas, por la pereza inherente a una forma de ver el mundo a través del arte, excluyente de la carrera galerística-expositiva; pero recuerdo con mucho cariño las que hice en esta ciudad a partir de mis excelentes amigos los Benot, ya desde los principios de los noventa, hasta la última durante el verano pasado, citada más arriba. Cinco en total. En verdad que con el arte, con la pintura, yo hice de mi capa un sayo, sastrería que le sienta mal a ese cuerpo desmembrado; y cuando repetimos “el arte ha muerto”, lo que de verdad

no vemos, o deseamos ocultar, es la muerte de nuestro mundo. El entramado arte-vida-mundo se tejió mientras se descubría el universo. Y si reparamos en el estremecedor verso de Quevedo, “del vientre a la tumba vine en naciendo”, comprobaremos que es extensible a toda forma de vida primordial. Al reparar en esta obviedad me explicaba mi elección de Cádiz como “puerto seguro” para mis derivas artísticas; después de navegaciones tempestuosas era acogido con unos brazos abiertos que se expresan en variados escritos. Destaco el de Hernán Cortés, que en mi producción artística, llena de sombras iluminadas vio “el reflejo de la platinoche lorquiana”: luz de luna que se expande hasta ese contraluz gaditano; acaso él sea de los más profundos conocedores de mi pintura, por iniciarse en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla como alumno en mi primer curso como profesor; o los versos escritos desde el otro lado del Atlántico por la mexicana Blanca Xochilt Aguerre para ese contraluz:

¿Qué hay en la oscuridad llena de luz?

¿Qué hay en la sucesión de azoteas?

¿Y en las nuestras en las de dentro, qué hay?

Líneas horizontales que miran hacia la redondez de la Tierra

Azoteas a contraluz, palmeras en movimiento

Como cabellos oscuros que con el viento de la costa

Se cruzan en la cara.

O el texto que Bernardo Palomo escribe para mi exposición del pasado 2014, iniciado con el título, Felicísima pintura de referencia.

Existen varios artistas que por su valía creativa, por su trayectoria personal, por su particular lenguaje y por su carisma artístico, forman parte de ese significativo grupo que todos llevamos en nuestro íntimo ideario.

Como profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla primero, y Facultad después, y a lo largo de treinta años, fueron incontables los buenos alumnos procedentes de Cádiz, Jerez, Chiclana y San Fernando; en mí encontraban una proximidad alejada de la superioridad impostada del profesor-artista sevillano que solía mostrar su “superioridad”; al menos eso era lo que argumentaban para ser incluidos en mi grupo de trabajo. Mi proximidad pedagógica con sus diversos enfoques “salinos” hacía que se acumularan las peticiones para ingresar en ese grupo; pero no solo de gaditanos entre los más destacados sureños junto a sevillanos y cordobeses, sino de norteños de más allá de los pirineos; o un catalán de excepción entre sus compatriotas, Guille Male Puig... todos acabamos organizando a lo largo de los últimos 18 años una fiesta multicultural que se traducía en una actividad frenética, en la que cada individuo y cada grupo competía por llenar más papelones de formas coloreadas. No pocos regresaban varios cursos consecutivos después de la oficialidad académica.

Fui profesor de estatuas griegas, escayolones excelsos, buenas copias de los originales, de bodegones, un género poco apreciado por mí, hasta que finalmente conseguí, no sin esfuerzo administrativo, mi anhelada asignatura basada en la figura humana. En esta materia, y durante los últimos 18 años, se dibujó y se pintó con todo lo que se adhería a las superficies que servían de soporte, principalmente papeles de buen tamaño, porque su bajo precio generaba la soltura y desinhibición propicias para el disfrute.

En el inicio ya lejano como profesor de la asignatura de dibujo con aquellas imponentes escayolas clásicas, en el curso 1971/72, tuve la fortuna de encontrar a los dos primeros excelentes alumnos gaditanos Hernán Cortés y Juan Salvago, convirtiéndose el primero en el discípulo más amado y aventajado. Intuí (vi) desde los primeros compases que

Hernán tenía “hambre” en la mirada, expresión inglesa que resume talento y voluntad. Hambre artística. Recuerdo con una sonrisa que Hernán no estaba en mi grupo; por aquél entonces yo era ayudante de un catedrático de Granada, poco dado a las salinidades, aunque sistemático y disciplinado en el ejercicio pedagógico, por lo que Hernán se “escapaba” a mis clases al yo gozar de una libertad académica que, no obstante y raramente para la época, me concedía el citado catedrático, Amalio García del Moral.

Salí de la enseñanza en contra de mi voluntad siendo aún Escuela, volviendo a los diez años convertida en Facultad universitaria. Sí, mi paso por la enseñanza está configurado por las mismas aventuras y desventuras del resto de mis actividades. Eran tiempos poco propicios para experimentos; pero cuando volví me sentí hermanado con Fray Luis de León al regresar a su cátedra en Salamanca, después de cinco años encarcelado por la Inquisición por haber traducido la Biblia, especialmente el “Cantar de los Cantares”. Y en los primeros compases de mi restitución, con la misma frase “decíamos ayer” que pronunciara Fray Luis quinientos años atrás, me encontré con una alumna muy vivaz de Cádiz, M^a Dolores Montero, a la que he seguido en su trayectoria pictórica con verdadero interés. Es decir, al iniciarme y reiniciarme como profesor tuve sendos bautizos con agua de la Bahía.

En esa mi vuelta a la enseñanza me esperaba una herencia de objetos para componer “naturalezas muertas”. ¡Y tan muertas! Eran pájaros disecados en los años 50 de distintos pelajes, algunos en jaulas; raídos y malolientes paños de brocados rememorando la época de los grandes barrocos, cántaros de metales herrumbrosos y barros trianeros desportillados de un color amarillo parduzco: todavía la enseñanza artística del primer curso cultivaba un regusto por lo antiguo como señal de identidad. De inmediato me deshice de ellos cambiándolos por

maniqués disfrazados con trajes variados, pamelas y, dependiendo del disfraz femenino o masculino, sombreros rosas y azules; frutas de cera de vivos colores (muertas, pero alegres); vidrios que rellenaba de papeles coloreados de celofán, etc. Precisamente, mi desapego por este género me permitió reivindicar una enseñanza basada en la alegría de enseñar aprendiendo. También puedo decir que deseaba darle un vuelco a una sevillanidad mal entendida en su transmisión escolar, que no le hacía justicia a la cuna de uno de los más excelsos periodos artísticos europeos.

La lista de alumnos gaditanos es tan larga como difícil de recordar; pero traigo aquí el nombre del jerezano Francisco Ibañez; el de un afectuoso (imposible de recordar en este momento aunque podría dibujar su rostro), profesor en Jerez de la Escuela de Artes y Oficios; el de Ana Lorente, que obtuvo una beca de colaboración en mi materia, desarrollando un tema tan sugestivo como el de figuras en la calle; Pablo Fernández Pujol, excelente pintor figurativo; Eva Arango, que pintaba unas obras de gran tamaño en unos papeles que fijaba en la pared como podía; Antonio Álvarez del Pino, alumno de gran capacidad dialéctica, entregado últimamente a la poesía con unos versos nada desdeñables; y el inigualable José Ávila, de Chiclana, premio extraordinario fin de carrera que realizó hace poco una colección de buenas obras en el difícil arte de la acuarela. Mas no puedo cerrar este apartado de vivos recuerdos académicos sin nombrar a Beatriz Navascués, una de las alumnas más inteligentes y creativas que tuve el privilegio de atender; sus obras sobre papel representando figuras humanas eran de una sencillez, rotundidad y belleza solo comparables con la de sus ojos, con la de su mirada. Más tarde conocí la paternidad de su talento en la figura y la obra de Javier Navascués: dibujar y pintar como ella tenía una explicación genética. Raramente. Los hijos no suelen ser los mejores herederos de las cualidades creativas de un padre o una madre; no suelen darse muchos

casos expresados en el dicho “de tal palo tal astilla”. Cometí una torpeza: no pedirle que me dedicara uno sus papeles inolvidables.

Pero heme aquí en esta Academia arropado por mis colegas, después de ese largo trayecto recorrido desde mi infancia de juegos en la Plaza del Mentidero, con la inquietud del qué hacer por esta Institución tricentenaria y por esta ciudad que me acoge una vez más. Quiero decir, que no buscaba ni busco un reconocimiento a una trayectoria artística y pedagógica --la cual considero digna--, en un momento más próximo a la salida por la ilustre puerta hacia la nada, aunque sea la de Tierra, sino el disponerme al trabajo por una ciudad que amo; pienso, que esta Real Academia la componen personas y perspectivas que le otorgan el beneficio de una acción esperanzadora.

No recuerdo quién escribió una consideración entre irónica y crítica sobre las identidades, tan en boga en estos momentos globalizadores; decía, “aquél que encuentra una patria dulce es un tierno principiante; el que en cualquier parte del mundo se encuentra en su casa, alcanza la madurez; y aquél que en cualquiera de esas partes se encuentra como un extranjero, se eleva por encima de todas las miserias mundanas”. Yo aún me encuentro como en mi casa en dos ciudades tan distantes en todos los sentidos como Cádiz esta gigantesca tortuga y México, ese monstruo de siete cabezas y siete colas; en la ciudad que nací, levanté una patria artística construida a lo largo de treinta años en Bellas Artes, entre mis alumnos y yo, alentada por la propia historia sevillana del arte.

Y ¡qué decir del Diario de Cádiz!, que desde aquellas meriendas en su casa matriz propiciadas por mi “madrina” gaditana, al principio de los años cincuenta hasta ayer mismo, me ha dedicado no pocos espacios escritos y fotográficos en todos los colores!, y siempre con el mejor ángulo, con la mejor imagen de obras y persona, cuando es frecuente

que los demás periódicos arruinen los egos y vanidades artísticas en instantáneas destructivas. Aprovecho el concepto para señalar el cuidado gráfico de sus ediciones; acaso, el espíritu de mi padre, al que recuerdo ocupado en el buen resultado de las imágenes a reproducir diariamente en los difíciles años 50 (se jugaba su puesto y su orgullo), siga alentando esas páginas diarias.

En este momento, en el que apunto el final de mi alocución, estoy pensando en mi ilustrísimo colega Bartolomé Esteban Murillo, tan denostado otrora por la crítica vanguardista; tanto, que como no pocos de los asistentes comprobaron en su momento, era el recurso decorativo de las cajas de carne de membrillo, no obstante ser uno de los más grandes dibujantes y coloristas de la Historia del Arte; incluso con el aliento dramático mostrado en no pocas de sus obras, muy especialmente, en los lunetos del Museo del Prado, o la Dolorosa del Museo de Sevilla, carnalidad y sensualidad en toda su pureza, y... más obras. Le debemos al historiador del arte Diego Angulo Iñiguez el haberlo sacado de esas cajas de latón, al ponderar la grandeza de su obra. Pero algo escocería a sus detractores que lo nombraban en sus obras literarias. Recuerdo las invectivas leídas en mi juventud que los renombrados Simone de Beauvoir y de Jean Paul Sartre le dedicaron en los años 50. Permítanme una ironía crítica, especialmente al existencialista estalinista (ya es un extremo), que en su obra cumbre *El ser y la nada*, nos regala con la simpleza llena de profundidad, “la nada entra a través del ser”.

Mas, recordando todavía a Murillo, sí enfoco ahora su memoria desde el ángulo del “mal fario”, a cuentas del paralelismo conjugado entre Cádiz, Sevilla, la muerte y la pintura. Él murió a causa del costalazo que en Cádiz se dio pintando un gran cuadro para los capuchinos y, aunque mi Parnaso parece localizarse en Cádiz, no quisiera emularlo. Cierto que ya no hay

capuchinos que encarguen cuadrazos, pero los 14 de más de 2 metros que pinté para la Basílica del Gran Poder de Sevilla, ya entonces pensando en este episodio luctuoso, lo más alto que subí fue a un sólido cajón de 60 centímetros. Mas ahora, subido en este estrado, ante tan distinguida concurrencia, he sentido el vértigo que genera una altura de la que se puede uno caer originando fracturas irreparables.

Finalizo mi intervención en este acto solemne de la Real Academia de Bellas Artes, en el que adopta la identidad gaditana un sevillano mexicanizado, con otro paralelismo, modalidad de la que he abusado en este discurso, rememorando parte de la canción que Jorge Negrete le dedicó a su México lindo y querido "...si muero lejos de ti que digan que estoy dormido y que me traigan aquí.

Antonio Agudo. 2015

2. ANEXO II

ESCRITO DE RECEPCIÓN DE HERNÁN CORTES.

Hernán Cortes realiza un escrito para la recepción de Agudo en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.

Me produce verdadera alegría dar la bienvenida al pintor Antonio Agudo como nuevo académico de nuestra corporación, no sólo porque sus amplios méritos pictóricos y docentes, unidos a su amplia cultura artística, le hacen merecedor de tal distinción; sino, además, porque su buena disposición para debatir los temas que nos ocupan en esta casa, nos aportará nuevos puntos de vista que a buen seguro nos enriquecerá a todos.

Tendría lógica que en mis palabras de recepción hubiera esbozado la biografía del beneficiario, además de enumerar sus logros artísticos, pero al comprobar que él lo ha hecho de manera inmejorable en su discurso de ingreso, me he visto obligado a dar un rodeo para añadir alguna pincelada más sobre el autor y la obra, con el deseo de no caer en repeticiones engorrosas que aburran a los asistentes.

Se me ha ocurrido por tanto, que tendría sentido hablar del personaje desde mi experiencia, dada la profunda relación que nos une; aunque pido perdón de antemano por la falta de respeto al pudor académico en el que incurrimos los dos: si bien Agudo ha optado por hablar de sí mismo en vez de elegir un tema más neutro, como dicta la norma, ahora aparezco yo, para arreglarlo, hablando de mí en relación con él y así acabo de redondear el círculo vanidoso en que nos movemos. Esto

conlleva el temor de levantar suspicacias en nuestro paciente auditorio. Bien es cierto, que la vida y el discurso de este pintor, levantaría más suspicacias aún, si no se conociesen su adscripción y vocación gaditanas, ampliamente expuestas en su intervención. También lo podría expresar coloquialmente, diciendo, “por qué ocupa este pintor sevillano un sillón de nuestra Academia gaditana”.

Pero, si queremos huir de la rigidez convencional que cierto protocolo académico lleva consigo, ¿por qué no andar un camino menos explorado, que conduzca a una reflexión inspirada en dicha experiencia personal de ambos?

Mi conocimiento de Antonio Agudo se remonta al otoño de 1971, fecha de mi ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, en cuya clase de dibujo del primer curso, él impartía su enseñanza. Recuerdo que la primera impresión que me causó su persona fue muy cordial, pues yo estaba absorto dibujando en mi caballete, cuando sentí a mis espaldas la presencia silenciosa de un profesor que observaba nerviosamente la obra que yo estaba haciendo. Me volví hacia él y me llamó la atención su aire algo pintoresco, que me recordaba en cierta medida al Woody Allen primerizo o, exagerando hasta la caricatura, al divertido personaje televisivo que era el mago Tamariz. Al instante, y después de nuestro cruce de miradas, se lanzó a comentar mi dibujo con un tono lleno de entusiasmo que me sorprendió, pues aquella figura de apariencia ligera y desenfadada, cuando hablaba de pintura, paradójicamente, lo hacía en unos términos llenos de seriedad y no exentos del gusto por la trascendencia.

Gracias a su fuerte impulso pedagógico, descubrí a su lado un mundo plástico que influyó mucho mi manera de ver la pintura, convirtiéndose de este modo en un maestro y referente que no ha dejado de acompañarme

en todos estos años en los que hemos mantenido una camaradería pictórica ininterrumpida.

Dicha camaradería ha sido posible en buena medida, gracias a su franca generosidad en la transmisión de su saber pictórico, pues ha evitado imponer simplemente su punto de vista sin adaptarlo de antemano a las necesidades mías: él me llegó a decir más tarde, que tener toda la razón es de mal gusto porque impide el intercambio de ideas. Ello dio como resultado esa correspondencia de juicios que a la postre nos ha enriquecido a los dos: he aquí, en mi opinión, donde reside su verdadero magisterio.

Como sabemos, es habitual que los artistas cultivemos muchas obsesiones personales que consideramos necesarias para fortalecer nuestra creación individual y que son toleradas e incluso alabadas por el público, pues se interpretan como el resultado del “genio artístico”. Este hábito nos convierte en una especie de “niños mimados”, acostumbrados a ver cómo nos ríen las gracias, e incapacitados para guardar el debido respeto al colega cuando se le juzga la obra. Ello no encierra --a mi juicio-- más que una falta de confianza en las ideas de los que emiten dichas “gracias” descalificadoras.

Pues bien, la generosa disposición pedagógica de nuestro nuevo académico y su larga experiencia en este campo, le han librado en buena medida de esta tara común en la profesión, y así “meterse en la piel del otro” para transmitirle el entusiasmo necesario en la consecución del trabajo artístico. No puedo asegurar que siempre lo consiga, pero en mi caso puedo decir que esta simbiosis ha dado como resultado muy buenos frutos. Él reconoce que ese “mudarse” de piel puede ser arriesgado y generar cierta confusión, pero asume los riesgos por el gozo de levantar el entusiasmo entre los iniciados.

Podría pensarse que este rasgo de carácter que he destacado, es propio de persona más proclive a la enseñanza que a la creación individual; pero no es el caso que nos ocupa, ya que Agudo es un pintor de acusada personalidad artística, que se ha visto plasmada en una obra de notable calidad de la que haré sólo unos breves comentarios, dado el tiempo del que dispongo. Además, y acaso singularmente, él conjuga la capacidad creativa con la educativa, las cuales se alimentan recíprocamente de continuo; se confiesa deudor de sus alumnos en los avances de su carrera pictórica: “mientras más enseño más aprendo”.

Antonio, como él mismo ha relatado, estuvo familiarizado con la gráfica y el dibujo desde su niñez, pues echó los dientes en el taller gráfico paterno que, como es sabido, en aquella época eran un hervidero de ideas artísticas y políticas, ya que las imágenes y noticias de actualidad, entonces, pasaban por sus manos.

Más adelante, después de sus estudios de Bellas Artes y con la vocación pictórica ya definida, se integra en aquel grupo heterogéneo de los llamados Realistas Andaluces, que abarcaba el amplio espectro que iba desde el realismo social, el costumbrismo intimista, hasta los coqueteos surrealistas del realismo mágico. Dicho grupo estaba integrado por artistas tan variopintos como Francisco Cortijo, Carmen Laffón, José Duarte, Francisco Cuadrado, García Gómez, Amalio García del Moral, Justo Girón, etc., que tuvieron gran predicamento en aquellos años previos a la Transición.

Aquella experiencia realista le dejó una huella importante, si bien poco a poco se fue distanciando del anecdotario descriptivo de los Realistas Mágicos, en la búsqueda de una mayor síntesis pictórica que se centraba en la representación de la figura humana individual, paralelamente a un interés creciente por el paisaje. Dicho binomio temático se ha ido

manteniendo hasta nuestros días, aunque ya plasmado en obras donde la síntesis se intenta llevar al extremo. Así, los últimos paisajes a la acuarela se han convertido ya en verdaderas abstracciones; o los ciclos de dibujos de desnudos de gran formato, muestran una gran fuerza individual con una economía de medios de lo más sobresaliente.

No olvidemos que nuestro pintor tiene hondas raíces sureñas y mediterráneas, que se manifiestan a mi entender en el culto a cierto esencialismo plástico que huye de todo elemento que distraiga del núcleo de la idea, pues cuando representa la figura humana escucha una voz que le recuerda que somos hijos de la estatuaria de Grecia y Roma y que por ello, el Canon unitario es una de las formas más bellas que hemos creado en nuestra cultura para perpetuar en una imagen la fugaz presencia del hombre sobre la tierra.

Dicho esencialismo plástico es perseguido no solo en la imagen que se nos muestra; o sea, en el que se representa, sino también en el cómo se representa; en la propia técnica manual, en las pinceladas, los trazos al carbón o, para decirlo en palabras del propio Agudo, en los “trapazos” con los que está confeccionada su obra dibujística, señalando el procedimiento de impregnar telas de algodón en polvo de carbón graso para, con rapidez y destreza, recorrer la superficie del papel. Ese mismo concepto lo aplica a la ejecución pictórica, con el objeto de buscar la aparición de la obra como algo que surge de un solo impulso espontáneo y no como el producto de una larga reflexión.

Este deseo de unidad puede ser común a la mayoría de los pintores, pero en el caso de Agudo es más apremiante todavía, dado que su pintar está aquejado de la notable impaciencia que le crea la incertidumbre por el resultado. Se trata de jugarse el final a una sola carta, o dicho de otra manera, de moverse en el trapecio prescindiendo de la red, con un

resultado que en el mejor de los casos obtiene obras francamente redondas al lado de otras que no pasan de ser meros proyectos...y que habitualmente acaban borradas, o, en la papelera, como él mismo confesaba al principio de su intervención.

Como ustedes comprenderán el pintor más paciente y reflexivo, que planifica su obra con una compleja arquitectura interna y múltiples puntales que la sustenten, aunque falle algunas veces, siempre tendrá el apoyo de la previsión; a cambio, el que juega a “todo o nada” en el momento de la ejecución, está más expuesto al fracaso; pero en caso de éxito, las imágenes pueden ser más sorprendentes.

De modo, que si a él no le conmueven sus propios resultados, los destruye. También podría decirse, que con la misma prontitud que ejecuta, ejerce la autocrítica, para abundar en este rasgo que caracteriza la urgencia aguadiana.

Otro aspecto de su obra que siempre me ha llamado la atención y que, en general, no he visto reflejado en los textos y comentarios que sobre ella he percibido, pese a ser en mi opinión algo que la toca en lo más profundo, es la sensación de estar atravesada por una inquietante melancolía, por un latente desasosiego. Son cuadros que pueden conmovernos al disfrutarlos en la nobleza de su oficio, pero que nos cierran la puerta de la calma espiritual que hallamos en otros autores más interesados en devolvernos una visión del mundo que nos reconcilie con él. También podría decir, que lejos del gusto por lo contemplativo, él, ahondando en su visión sombría de ese nuestro mundo, desea inquietarnos; desea que compartamos sus sombras.

Recuerdo unos bellísimos dibujos, de los mil que hizo, sobre la niñez de sus hijos: Leticia subida en un tobogán, Alejandro sentado en la arena de la playa, Pilar amamantando a su hijo, etc., que me provocaron verdadera

admiración por su brillante destreza pero, a cambio, me producían una sensación de inquietud nada alegre, pese al tema que los motivaba. Podría elegir muchos ejemplos más de obras proclives a la visión optimista que, sin embargo, han sido resueltas con cierto énfasis en la oscuridad, dejando en el espectador dicha sensación de angustiosa inquietud.

Seguramente este juicio que hago es demasiado subjetivo, pero -¿es que podría no serlo?-, pues sé de sobra que el pintor no fuerza esta visión desasosegada en su arte. Agudo no es persona que cultive semejante impostura, sino que espontáneamente, a la hora de pintar la realidad, su sentir le lleva a mostrar la inquietante transitoriedad que se esconde detrás de todo lo que acontece...

Cómo terminar estas palabras de recepción a esta Academia sin señalar otro rasgo curioso de la obra agudiana, que siempre me llamó la atención, cuál fue su pronto rechazo del localismo sevillano tan presente en la pintura de la época, ya fuese en su vertiente social, populista u onírica; motivo por el que evitó pintar tipos populares sevillanos o paisajes de la bella ciudad que ha inspirado a tantos artistas.

Por esta razón fui altamente sorprendido cuando le vi pintando tipos populares guatemaltecos a la vuelta de uno de sus largos viajes americanos en compañía de su mujer antropóloga Pilar Sanchíz: había numerosos cuadros y dibujos de indias con canastos, niños con cántaros, nativos en el mercado, etc., y pensé contrariado: lo que niega, incluso con orgullo intencionado, en la tierra que le vio nacer, lo abraza acriticamente ahora, en tierras americanas. Recuerdo que él decía con el ardor del converso: “¡Ah! América, una y mil veces descubierta; una de ellas, por mí”. E insistía bajo el deseo de convertir a sus allegados, “esa América abrupta de mestizajes, terremotos, huracanes, sumida en una

inestabilidad tan dolorosa como subyugante; en la que los colores y las formas ocultan un mundo en perpetuo derrumbamiento”.

Poco a poco fui viendo sin embargo, que dichos localismos etnográficos desaparecían, mientras el paisaje de América seguía presente como inagotable fuente de inspiración, ya que sus posibilidades abstractas son inagotables. Ante la visión de una geografía sin límites y en constante transformación, Agudo intenta apropiarse de la esencia de aquello que lo conmueve; esa realidad ya no la puede captar de forma concreta al no haber figuras ni objetos: es tan inmenso lo que ve, que en su opinión, solo puede pintarlo por medio de abstracciones; y para aproximarnos a lo que no tiene medida, elabora unas composiciones de gran tamaño. Pero sus características de personalidad “vivaz” ya comentadas, lo llevan al procedimiento de la acuarela, que si bien requiere de mayor reposo mental (hay que pensar mucho y pintar poco), empuja a la inmediatez; de ahí, que el mayor número de obra destruida corresponda a esta última etapa de entusiasmo, diré, “cósmico”: pues ya no busca pintar siquiera lo que ve, sino aquello que está oculto...

Con el tiempo comprendí, además, que no sólo era la fascinación por el paisaje americano, sino que había otra razón profundamente humana que surgía de lo más íntimo de su ser: la generosidad de carácter de Antonio (la misma que propiciaba la excelencia docente antes comentada), ahora le llevaba a mostrarle a Pilar, con su arte, el reconocimiento de todo lo que había recibido de ella; pues en ese binomio femenino Pilar-América había encontrado un cielo protector bajo el que cobijarse para redimir, entre otras cosas, sus miedos infantiles o los sinsabores de una pubertad que, como en casi todos nosotros, fue dolorosa.

Así es como creo que debe entenderse la vida y la obra de un pintor honesto: como una amalgama indisoluble entre las limitaciones formales, los problemas técnicos, la demanda del público, sus vivencias personales, y esa visión del mundo que han conformado esas mismas vivencias en el tiempo que le ha tocado vivir.

En el caso de Antonio Agudo dicha honestidad se ve coronada, además, por la solvencia de su buen hacer. Así que, démosle la bienvenida a nuestra Academia con la seguridad de contar desde ahora con un excelente compañero de viaje en nuestro sueño compartido de ver la vida a través de las artes; o, si queremos decirlo en su particularidad, en nuestro sueño de ver el mundo a través de los ojos de la pintura.

Hernán Costes. 2015

3. ANEXO III

PUBLICACIÓN EN EL DIARIO ABC DE SEVILLA.

52 / ABC

A B C DE SEVILLA

MIÉRCOLES 22-1-97

ANTONIO AGUDO: «EL VÍA CRUCIS DEL GRAN PO

Tras dos años de trabajo intenso, el pintor sevillano Antonio Agudo terminó a finales del pasado año el Vía Crucis para la basílica del Gran Poder, que ya se encuentra en dicho templo. En su búsqueda constante por profundizar en la figura humana, Agudo ha plasmado, con sobriedad y sencillez las catorce estaciones basándose, como él

«Ha sido, subcientemente, un tema buscado, deseado. Me atraía mucho la aventura de qué hacer con unos personajes, en un momento determinado de la historia. Había que darle el sentido bíblico, histórico, pero no distorsionar a dichos personajes. En definitiva, situarlos donde se desarrolla la escena pero traerlos al final del siglo XX».

Antonio Agudo, reconocido pintor sevillano, es el autor del Vía Crucis que, desde hace pocas fechas, puede ser contemplado en la basílica del Gran Poder. Agudo ha plasmado en las catorce estaciones el sentido evangélico que propugna el Papa Juan Pablo II. Pero la historia de dicho Vía Crucis arranca en septiembre de 1994.

Espacio reservado

La basílica del Gran Poder fue concebida, en su estructura, de manera circular, aunque las paredes están diseñadas a modo de huecos, formando al final arcos, donde en cada uno de ellos se situase una estación del Vía Crucis. Y fue precisamente en 1994, en el mes de septiembre, cuando empieza a fraguarse lo que hoy es ya una realidad.

«La junta de gobierno del Gran Poder —comenta Antonio Agudo— entra en contacto conmigo. Conocían mi obra y mi reciente trabajo del retrato de Su Majestad el

Rey Don Juan Carlos para la Real Maestranza de Sevilla, además de mi profundización por el estudio de la figura humana. Y me propusieron esta posibilidad».

A partir de ese momento comienza un trabajo concienzudo de Antonio Agudo. «Son seis meses trabajando sobre el "viejo" Vía Crucis, es decir, las Tres Caídas, el encuentro con la Madre, la Piedad... hasta que me planteo el Vía Crucis evangélico que propugna el Papa. Y es entonces cuando me doy cuenta de lo que realmente quiero plas-

maña desde siempre, la figura de la Virgen María tenía que estar plasmada».

Sobriedad

Una vez planteada y resuelta esta cuestión, Antonio Agudo comienza el desarrollo, por medio de bocetos y dibujos, de las catorce estaciones. «Lo anteriormente realizado me sirve, sobre todo, para saber cómo voy a distribuir las figuras en la escena. Y decido, por ejemplo, que van a ser figuras cortadas, y tan

pinte, todo su conjunto, no reste ni un ápice de protagonismo a la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Eso lo tenía muy claro desde el principio. Por eso, ni siquiera me asaltó la idea de plasmar su rostro. Ya es difícil hacerlo en un sólo retrato, por lo que buscarle variaciones y distintas posiciones podrá haber supuesto un auténtico despropósito. Si es verdad que he plasmado, cuando se le ciñe la Corona, la del Gran Poder. Se puede decir que hago un retrato de la Corona del Señor».

Huyendo de modelos

Igual que no buscó ni por asomo la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, Antonio Agudo tampoco quiso circunscribirse a un determinado modelo a la hora de plasmar el rostro del Señor. «Es verdad que al principio se me planteó una duda muy grande, porque me preguntaba constantemente qué hacer con la figura de Cristo. Lo que tenía muy claro es que no iba a hacer una galería de retratos. Así es que me puse a buscar en el entorno familiar, en amigos muy allegados que obedecieran, en cierta forma, a las características que creo que son las más adecuadas. Pero, sobre todo, que una vez vez colgadas ya las distintas estaciones en el templo, no se reconociese a nadie. Y ahí ha sido básica la toma de apuntes, fotografías...».

«Mi objetivo prioritario ha sido el intentar que todo el conjunto no rompa con la basílica y que no reste protagonismo a la imagen del Señor»

mar», por lo que comienza, asimismo, un intenso, profundo, metódico estudio de los Evangelios. «Me empujé de ellos, y me fascinaron los textos cortos, casi escultóricos».

Y, a partir de ahí, desarrollo de la idea. «El Vía Crucis está extraído de los cuatro Evangelios, aunque en los dos primeros no aparecen las mujeres. Son San Lucas y San Juan quienes las introducen. Pero se me plantea una duda, porque la figura de la Piedad desaparece. Y al arzobispo de Sevilla se le ocurre la posibilidad de la figura de la Madre, que sale en la última escena. No creo que se transgredan las normas. Pero en una ciudad como Sevilla,

sólo las piernas de Cristo aparecen cuando está crucificado».

Igualmente, decide que «haya pocas figuras, las mínimas, pero que definan las distintas estaciones. Lo concibo como un mural: fondo liso y colores a tono con los del templo». Es por eso que el rojo del mármol queda plasmado en la túnica de Jesucristo, a la par que introduce los mínimos elementos. «Yo quería, y creo que lo he conseguido, que esos mínimos elementos sitúen en las escena y la simbolicen».

En definitiva, sobriedad en el fondo y en las formas porque en todo ello subyace una idea determinante en el artista: «que lo que se



ABC SEVILLA. Tres estaciones del Vía Crucis en las que puede apreciarse la sobriedad que ha intentado plasmar en todo momento el autor sevillano. Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2002. queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

4. ANEXO IV

APORTACION SOBRE “LA TRASTIENDA DEL ARTISTA”. TEMA PRINCIPAL EN LA TESIS DE AGUDO.

Boris Frolov proponía que para ser un buen historiador del arte, además de poseer un sólido cuerpo teórico era (es) necesario conocer en la práctica el arte objeto de la teoría o historia.

Me pareció elemental, que practicando el arte, un arte, se adquiriese un cuerpo teórico diverso, leyendo y relacionando los distintos enfoques teórico-literarios entre sí, para desentrañar el elemento fundamental que configura el grupo que proyecta en las artes, deseos, anhelos, creencias, frustraciones: una mentalidad colectiva. Como si trazásemos una línea que atravesase transversalmente esos distintos enfoques: históricos, filosóficos, antropológicos, psicológicos y sociológicos, y desde las encrucijadas de cada uno de esos enfoques, observamos los objetos artísticos. Esas perspectivas nos sitúan detrás, en la trastienda, de los talleres pues nos dan esa mentalidad colectiva.

Esta idea ya tomó cuerpo en el XIX, primero en Francia (Jacques Moneau, Le Duc, y después en Inglaterra (principalmente Ruskin) y Alemania con los análisis de clima, temperamento, raza, enfoques morales, etc., y se completa en la Escuela de los Anales (*Annales de histoire economic et social*), ya en el XX francés. Cada época, sociedad, grupo, etnia o configuración cultural se proyecta en los objetos artísticos; todo ello, lejos de la “teoría del genio”, tan querida por la filosofía idealista y desautorizada por Hans George Gadamer en su Verdad y Método.

Resumiendo, se trata de leer, beber en esas disciplinas para conocer a los humanos que se proyectan en los objetos que los significan y simbolizan. Por ejemplo, si se quiere saber de la mentalidad que animan las obras de Velázquez (y en general del barroco sevillano), léase el magnífico prólogo de un historiador sobre la Sevilla del XVI y XVII, Antonio Domínguez Ortiz, editado con motivo del catálogo libro editado de motivo de la magna exposición en el Prado. O Las 17 o 18 páginas de la introducción a las Palabras y las cosas de Michel Foucault, dedicado a las Meninas. ¿Por qué no un enfoque de la Historia del Arte desde la óptica del que hace el arte.

En este contexto, véase la dispersión de mentalidades que se proyectan en los objetos contemporáneos.

5. ANEXO V

ESCRITO DE AGUDO, “MANIFIESTO POR LA FILOSOFÍA”.

Podemos Explicarnos el eclipse que la Filosofía padece en el siglo XIX por el amplio dominio de las suturas o costuras a cada una de estos conceptos o condiciones, aisladamente, según los tiempos históricos, matema, poema, invención política y amor, ésta, en el sentido platónico del “Dos”. La principal de estas suturas es la *positivista* o cientificista, que esperó que la ciencia configurara por ella misma el sistema acabado de las verdades del tiempo. Esta sutura domina aún la filosofía académica anglosajona, aunque su prestigio esté mermando. Sus efectos más visibles recaen naturalmente sobre el estatuto de las otras condiciones. Tratándose de la condición política, se le priva de todo estatuto de acontecimiento, y se le reduce a la defensa pragmática del régimen liberal-parlamentario. El enunciado central, es de hecho, que la política no es competencia en modo alguno del pensamiento. La condición poética es forcluída (expulsada del universo simbólico), registrada como suplemento cultural, o propuesta como objeto a los análisis lingüísticos. La condición amorosa es ignorada (...), y la esencia de los Estados Unidos (Jean-Luc Nancy) es la de ser un país donde el sentimentalismo y el sexo coexisten a expensas del amor. La sutura de la filosofía a su condición científica la reduce progresivamente a no ser más que un raciocinio analítico, donde el lenguaje, en todos los sentidos del término, cubre los gastos. Se deja así el campo libre a una religiosidad difusa que sirve de algodón hidrófilo para las heridas de la brutalidad capitalista.

En su forma canónica dominante, el propio marxismo propuso una sutura, la de la filosofía a su condición política. La política es aquí designada

filosóficamente como la única apta para configurar el sistema general de sentido, y la filosofía queda abocada a su supresión. Si la política, por otra parte, ampliamente identificada por Marx al movimiento de la Historia, es la forma última de la totalización de la experiencia, quedan destituidas simultáneamente las otras condiciones. (...) Conocidos son los desengaños de Marx y de los marxistas por todo lo que concierne a la actividad artística, cuya singularidad no alcanzaron a pensar, ni a respetar su rigor inventivo. En cuanto a los efectos de (la) verdad de la diferencia de los sexos, experimentaron a fin de cuentas la ocultación del puritanismo “socialista”.

Al respecto de lo indiscernible (referencia al concepto en Leibniz, al respecto de Dios) (...) la soberanía de la lengua es hoy dogma general, aunque entre la “lengua exacta, de la que sueñan los positivistas y el “decir poético”, hay más de un malentendido sobre la esencia del lenguaje (...); sin embargo, en lo que todos se ponen de acuerdo —inscritos como están en lo que Lyotard llama el “gran viraje lenguajero” de la filosofía occidental—es que en las lindes del lenguaje y del ser no hay nada, o bien el ser como tal está sustraído al lenguaje, lo que nunca tuvo otro sentido que el de entregarlo a otra lengua, ya sea la del poeta, la del Inconsciente o la de Dios.

Ya indiqué que en este problema, solo el matema nos guía, la convicción contemporánea es la misma que la de Leibniz: si entendemos por “indiscernible” un *concepto* explícito de lo que se sustrae a la lengua, no puede haber indiscernible para el pensamiento. Razón por la cual lo que no puede ser simbolizado es el “horror”, aunque a pesar de todo, a lo que adviene en tanto que adviene es necesario darle el nombre de “frase”. Lo que no es nombrable, más vale tenerlo a distancia del pensamiento. Del “principio de lo indiscernible” de Leibniz, Wittgenstein ha dado al final del *Tractatus* la versión consensual: “De lo que es imposible hablar, mejor es

callarlo". Pero sabemos que este es un concepto erróneo, por no decir falso que de lo que no se puede hablar (en el sentido de que no hay nada que decir de ello que lo especifique, que le acuerde propiedades separadoras), mejor sea callarlo. Si aceptamos encontrarnos bajo los efectos de la condición matemática, en sus posibilidades de los conjuntos que se enlazan y cada conjunto posee parte del otro (o de los otros conjuntos), ya no estamos obligados a escoger entre lo nombrable y lo impensable. Ya no estamos suspendidos entre aquello de lo que hay explicaciones en la lengua, y aquello de lo que no hay sino una "experiencia" inefable.

Levantar acta del final de una edad de los poetas (Mallarmé, Rimbaud, Pessoa, Hölderlin, Celan, como reacción al positivismo y la objetivación; como actores de una subjetivación), convocar como vector de la ontología las formas contemporáneas del matema, pensar el amor en su función de verdad, inscribir las vías de un comienzo de la política: estos cuatro rasgos son platónicos. También Platón tuvo que mantener a los poetas, cómplices inocentes de la sofística, externa al proyecto de fundación filosófica, incorporar a su visión del "logos" el tratamiento matemático del problema de los números irracionales, reconocer en la ascensión a lo Bello y las Ideas lo repentino del amor, y pensar el crepúsculo de la Ciudad democrática. A lo que habría que añadir que, de la misma manera que Platón tiene a la vez por interlocutores coriáceos y portadores de la modernidad, a los profesionales de la sofística, asimismo la tentativa de radicalizar la ruptura con las categorías clásicas del pensamiento, define lo que actualmente sería razonable llamar una "gran sofística" vinculada esencialmente a Wittgenstein. Importancia decisiva del lenguaje y su variabilidad en juegos heterogéneos, duda sobre la pertinencia del concepto de verdad, proximidad retórica a los efectos del arte y política pragmática y abierta (a la demagogia), todos ellos rasgos comunes a los sofistas griegos y a numerosas orientaciones contemporáneas, que

explican por qué se han multiplicado recientemente los estudios y referencias consagradas a Georgias y Protágoras (...) La gran sofística moderna, lenguaraz, estetizante democrática, ejerce su función disolvente.

Nota propia. Compárese el concepto de indiscernible de Leibniz, en cuanto a la palabra 'imposible', para definir lo elevado (Dios), con el concepto kantiano de "irrepresentable" en el arte, en cuanto a lo sublime que se halla en la Naturaleza; refutado a su vez por Hegel que designa al espíritu la función de crear artísticamente, alejado de (esa) Naturaleza; a la cual le adjudica su conocida dualidad esencial, basada en Aristóteles del "en sí" (natural-femenino) y el "para sí" (espiritual-masculino). De modo, que la misma proposición de "nombrar" lo que no "puede nombrarse", lo que no puede discernirse, es necesario abordar lo irrepresentable con los únicos medio a nuestro alcance: las formas artísticas. Según Gadamer en *Verdad y Método*: "El arte es un órgano especial de comprensión de la vida que se origina en los confines entre la acción y la reflexión, dándole una profundidad a la vida inaccesible a la especulación, al análisis y a la teoría.

6. ANEXO VI

EXPLICACIÓN DE AGUDO SOBRE SU TRABAJO DE TESIS.

El estudio del artículo de Pilar sobre las mentalidades diferentes entre lo acuático del mundo maya y el mundo azteca me abre las puertas a la elaboración de mi tesis. El fundamento de ello está en Francia en la escuela de los anales por ejemplo o anteriormente cuando ya empiezan a hacer historia e iban buscando la historia escondida de inspiración nietzscheana. Yo me impregno de eso y me pregunto: ¿qué es lo que está detrás de la trastienda?, pues detrás de la trastienda está la abuela, el tío, el tendero, el jefe, el condotiero, el obispo, la iglesia. De hecho el capítulo del cristianismo obedece a esa concreción. ¿Cuál es el resultado de toda esa amalgama de tensiones donde entra Cristo?, pues es la catedral gótica. ¿Qué es la catedral gótica?, un útero, está concebido como un útero al cual penetra la luz coloreada del padre por medio de las vidrieras para fecundar ese útero. Siempre está esa relación útero-cueva-mujer que engloba todo el paleolítico superior. Cuando me adentro en todo esto, me cambia la manera de pensar y descubro una nueva forma de pensamiento. Esta importancia de la mujer hace que las mujeres se incorporen donde aparecen las magas y cazadoras, porque son cazadoras pero como amamantan a los niños hasta los cuatro años no se quedan embarazadas. Han encontrado una maternidad donde ellas participan de manera muy fuerte en el pilar simbólico de todo el paleolítico superior que va a pasar al mediterráneo y que va a impregnar desde Mesopotamia en el 3500 hasta el 2000 cuando llega el apogeo de la civilización minoico cretense puramente acuático y donde Dionisos es el fundamento. Los pantanos, los elementos simbólicos de los huevos, de los juncos (elementos simbólicos que utilizan mucho los griegos). Llegan

los griegos entre 1700 y 1400 porque justo en el 2000 el casquete polar empieza a desplazarse desde Groenlandia hacia Alaska, entonces las estepas del Asia central y oriental que estaban dominadas por los pastores de caballo, con una agricultura pobre, tenían una estructura patriarcal fuertemente dura donde no hay agricultura y donde lo femenino no existe o como elemento puramente decorativo, es decir, para procrear. Entonces estos pastores empiezan a desplazarse debido a esa especie de glaciación desde estas estepas de Asia central y oriental propicias para el cultivo de pastos como alimento para los caballos. Estas tribus griegas indoeuropeas formadas por los eolios, los jonios, los dorios o los arcadios tienen que salir de allí y van a parar a mediterráneo. En definitiva, conforman unas tribus que tienen una estructura patriarcal y masculina hasta unos extremos impensables. Cuando llegan al mediterráneo se encuentran con las mujeres de senos gruesos, con las serpientes de agua y se encuentran con todo un aparato simbólico no en el matriarcado como dice Bachofen con una estructura simbólica de poder pero si femenino (matrifocal o matrilineal) con elementos simbólicos todos referido a lo femenino desde los juncos hasta los huevos referido a la *némesis*, creación de la propia *Afrodita*, que es el huevo cósmico que se desprende desde las aguas del río sagrado Éufrates y allí lo arrastra un pez hasta la orilla para que una paloma lo incube y nazca *Ishtar* que es la primera afrodita primigenia 3000 años antes de nuestra era. En definitiva con todo esto se encuentran los griegos y por ello en el siglo II un pseudoaristoteles dice: los griegos sienten terror y repugnancia por la mujer porque tienen que combatir todo aquello y de ahí viene toda la tragedia. La tragedia griega es el combate entre los viejos fundamentos de la cultura mediterránea que llega al culmen de la civilización minoica de flujo mesopotámica donde los cimientos de los templos tienen forma de ovarios, las madres con cabeza de vaca y los niños de ternero, porque la vaca tiene el mismo ciclo menstrual y reproductivo que las mujeres,

eso viene del paleolítico superior. Por ello lo primero que hacen es Apolo un dios caucásico, lo llevan en su roll los pastores pero es un hijo de la luna, cuando llegan los pastores y se encuentran con la luna, los pastores, la menstruación y el agua, necesitan una recolocación de todo aquello, ponen a Zeus engendrando a una mortal *Latona* o *Leto* que aparece como la luna, una mujer engendrada por Zeus dios procreador para engendrar a los mellizos Apolo y Artemisa. La luna ya es la mujer que está engendrada por ese dios procreador, para que nazca un hijo en la isla de Delos o isla de agua. Entre el séptimo y octavo dolor del parto de *Leto* mientras que los cisnes cantores que vienen de origen caucásico dan siete vueltas y media a la isla y cantan siete coplas y media, nace Apolo el dios de la plástica ascensional masculina, de ahí se desprende el canon famoso de Policlete de siete cabezas y media”.

7. ANEXO VII

DESCRIPCIÓN DE AGUDO SOBRE SU VISIÓN PERSONAL DEL VIACRUCIS REPRESENTADO EN CATORCE ESCENAS.

Represento las tres caídas, el encuentro con la verónica, el encuentro con la madre, el despojo de las vestiduras, la inspiración y la piedad, son ocho escenas que desaparecen de la interpretación evangélica que le da Juan Pablo II. En el discurso que ha desaparecido, los ocho elementos fundamentales de la dialógica femenina, pura virilidad, solo aparece la madre cuando le está encomendando Jesús a Juan que se cuide de la madre, otro mensaje masculino. Esto hace que Agudo se plantee incorporar la madre en este Viacrucis sevillano mediante una piedad encubierta y nada tan sensual como buscarlo en el despojo de las vestiduras, la inspiración, el encuentro con la verónica o las tres verónicas que recordando los grabados de Rembrandt hacen que tenga que volver a reestudiar teología, hecho que ya había explorado durante la elaboración de la tesis.



XII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- LIBROS:

AGUDO TERCERO, Antonio. *Las artes visuales como manifestación de las mentalidades colectivas*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.

ALBERS, Josef. *La iteración del color*. Editorial Alianza. Madrid, 1984.

ALFAGEME RUANO, Pedro. *El Romanticismo Sevillano. Valeriano Bécquer Ilustrador*. Editorial Padilla. Sevilla, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Editorial Akal, S.A. Madrid, 1991.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 2002.

BENCHETRIT, Hilda. "Aproximaciones a la verdad en el arte". En Revista *Argos*. División de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Simón Bolívar. Caracas, volumen 26, nº 50, 2009, pp. 19-49. Consultado el 24.05.2017. Disponible en: <http://www.scielo.org.ve/scielo>

BÜRGER, Peter. "La verdad estética". Revista *Criterios*, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 5-23. Consultado 18.07.2017. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/burgerverdad.pdf>

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. F.C.E. México, 1971.

CHAVARRY, Raúl. *Antonio Agudo y El Realismo de los años setenta*. Edita, Instituto de cultura Hispánica. Cursos de información y documentación para periodistas iberoamericanos. Madrid, 1974.

CORNAGO BERNAL, Óscar. "Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo)". Revista chilena de investigaciones estéticas *Aisthesis*, N° 50, pp.111-127. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de estética, 2011. Consultado el 01.02.2017. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7127>

DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1997.

DONDIS, Dondis A. *La Sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2011.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. F.C.E. México, 1963.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1971.

ELGER, Dietmar. *Arte abstracto*. Editorial Taschen. Colonia, 2008.

FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Editorial Visor. Madrid, 1991.

FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Versión en línea consultada el 12 de marzo de 2017. Disponible en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/682.pdf>

FOUCAULT, Michael. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Editorial Sígueme, S.A., Salamanca, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Editorial Sígueme, S.A., Salamanca 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Editorial Tecnos (grupo Anaya S.A), Madrid 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de Bosque*. Editorial Alianza Universidad. Madrid, 2003.

HEIDEGGER, Martín. *Ser y tiempo*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Editorial Alianza. Madrid 2011.

HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1970.

JUNG, Carl Gustav. *Formaciones de lo inconsciente*. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 1982.

JUNG, Carls Gustav. *Tipos psicológicos*. Editorial Trotta S.A. Madrid, 2013.

KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Paidós Estética. Barcelona, 1996.

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Editorial Paidós. Barcelona, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1997.

KATZ, David. *Psicología de la forma "gestaltpsychologie"*. Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1961.

KIERKEGAARD, Soren. *O lo uno o lo otro*. Editorial Trotta. Madrid 2006.

KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la configuración. Introducción a los conceptos fundamentales*. Editorial Morata, S.A. Madrid, 1920.

KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma: su tarea y últimas experiencias*. Editorial Biblioteca Nueva, 1972

KÖHLER, W., KOFFKA, K. y SANDER, F. *Psicología de la forma*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1963.

KOFFKA, Kurt. *Principios de psicología de la forma*. Editorial Paidós, Argentina, Buenos Aires, 1973.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Editorial Seuil. París, 1966.

LIEBMANN MAYER, August. *La Escuela Sevillana de Pintura*. Editorial Cajasol. Obra Social. Sevilla, 2010.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Editorial Herder. Barcelona, 2006.

MAYER, August L. *La Escuela Sevillana de Pintura*. Editorial Cajasol, Obra Social. Sevilla, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Editorial Península. Barcelona, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Editorial Nueva Visión. Argentina, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Editorial EDAF. Madrid, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ilusión y verdad del arte*. Antología y edición de Catalán, Miguel. Editorial Casimiro libros. Madrid, 2013.

ORTIZ-OSÉS, A. *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Editorial Anthropos. Barcelona, 2003.

PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*. Editorial Alianza. Madrid, 1979.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*. Editorial Gallimard. París, 2015.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. *Reseña histórica*. Enlace a la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Consultado el 06.04.2017. Disponible en: <https://bellasartes.us.es/resena-historica>

VIÑUALES GONZALEZ, Jesús Miguel. *El comentario de la obra de arte*. U.N.E.D. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1986.

VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Editorial Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1992.

WÖLFFLIN, H., *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Espasa. Madrid, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Editorial Península. Barcelona 1988.

WOODFORD, Susan. *Cómo mirar un cuadro*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

WOORRINGUER, Wilhelm. *Abstraktion und Einföhlung. (Abstracción y Empatía)*. Editorial R. Piper. München, 1911.

-. CATÁLOGOS:

“Antonio Agudo en el Paisaje”. . Catálogo de Exposición celebrada en Museo de Alcalá de Guadaíra, (del 7-V-2009 al 7-VI-2009). Edita: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira y Fundación Cajasol. Sevilla, 2009.

“Sobre el Papel, Antonio Agudo”. Edita: Obra social Cajasol. Casa de la Provincia, Diputación de Sevilla, 2008.

“*Cádiz a contraluz*”. Edita: Cajasol; Caja San Fernando; El Monte. Casa Pemán de Cádiz, 2007.

“*Antonio Agudo*”. Edita: Ayuntamiento de Cádiz; Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Universidad de Cádiz y Galería Benot. Exposición celebrada en Cádiz, Baluarte de la Candelaria, Aulario de la Bomba y Galería Benot, del 7-XI-2002 al 1-XII-2002; en Alcalá de Henares, Capilla del Oidor, del 16-I-2003 al 2-III-2003. Cádiz y Alcalá de Henares, 2002.

“*El Paraíso Perdido*”. Catálogo de Exposición celebrada en el Palacio de la Madraza, Universidad de Granada, (de Marzo a Abril de 1992) Edita: Secretariado de Extensión cultural de la universidad de Granada. Palacio de la Madraza de Granada, 1992.

“*Antonio Agudo*”. Edita: Galería María Salvat. Barcelona, 1989.

“*Antonio Agudo dibujos*”. Edita: Galería Vegueta. Las palmas de gran canaria, 1982.

“*Antonio Agudo*”. Edita: Ayuntamiento de Cádiz; Ayuntamiento de Alcalá de Henares; Universidad de Cádiz; y Galería Benot. Cádiz y Alcalá de Henares, 2002.

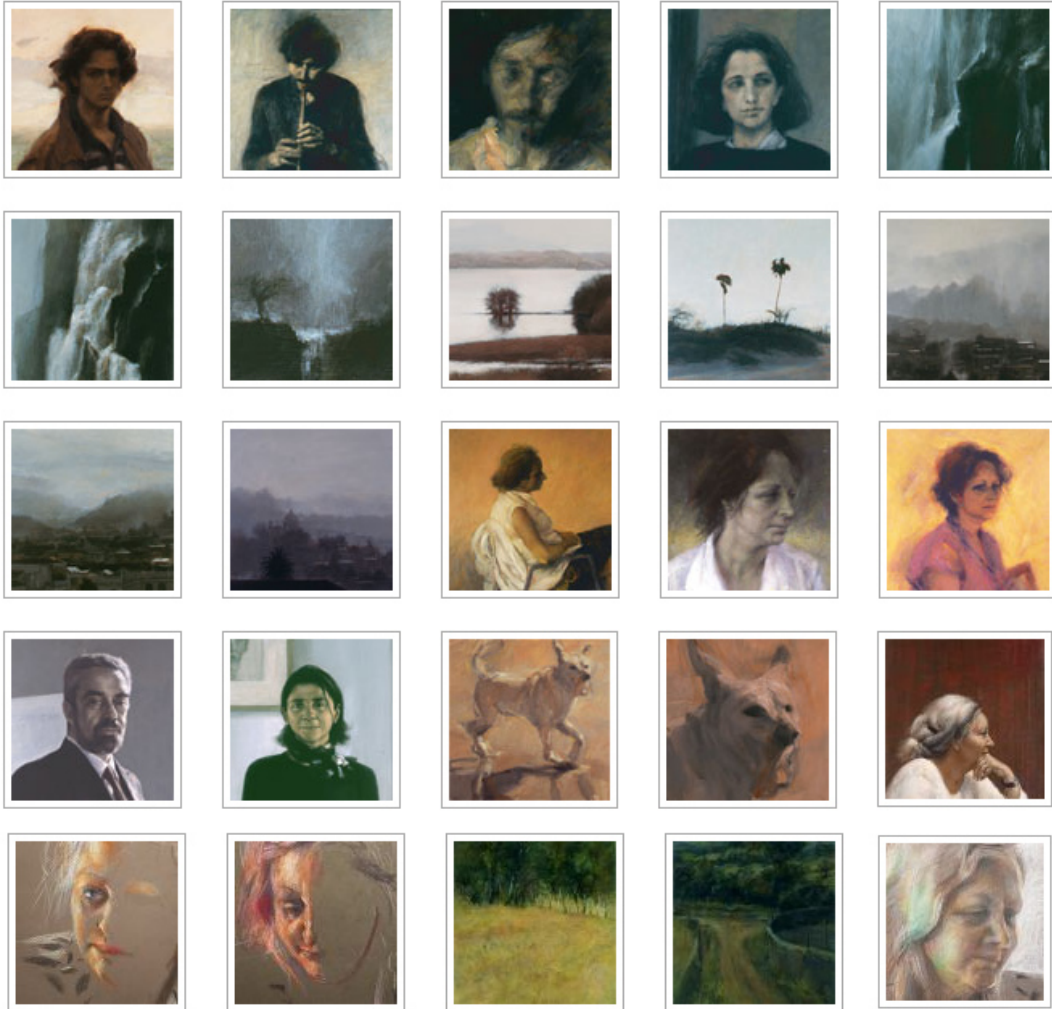
- REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

AGUDO TERCERO, Antonio. 2012. Consultado el 18 de Febrero de 2016.
http://www.antonioagudoarte.com/es/el_artista/

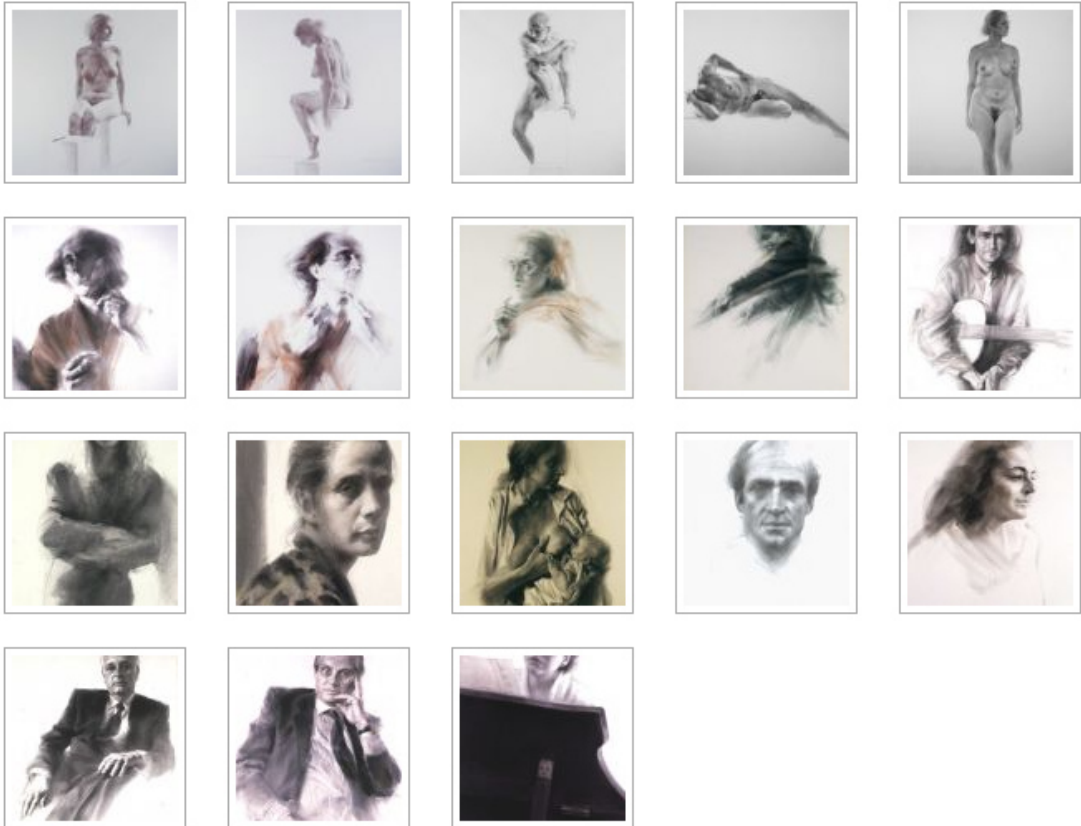


XIII. RELACIÓN DE OBRAS REFERENCIAS.

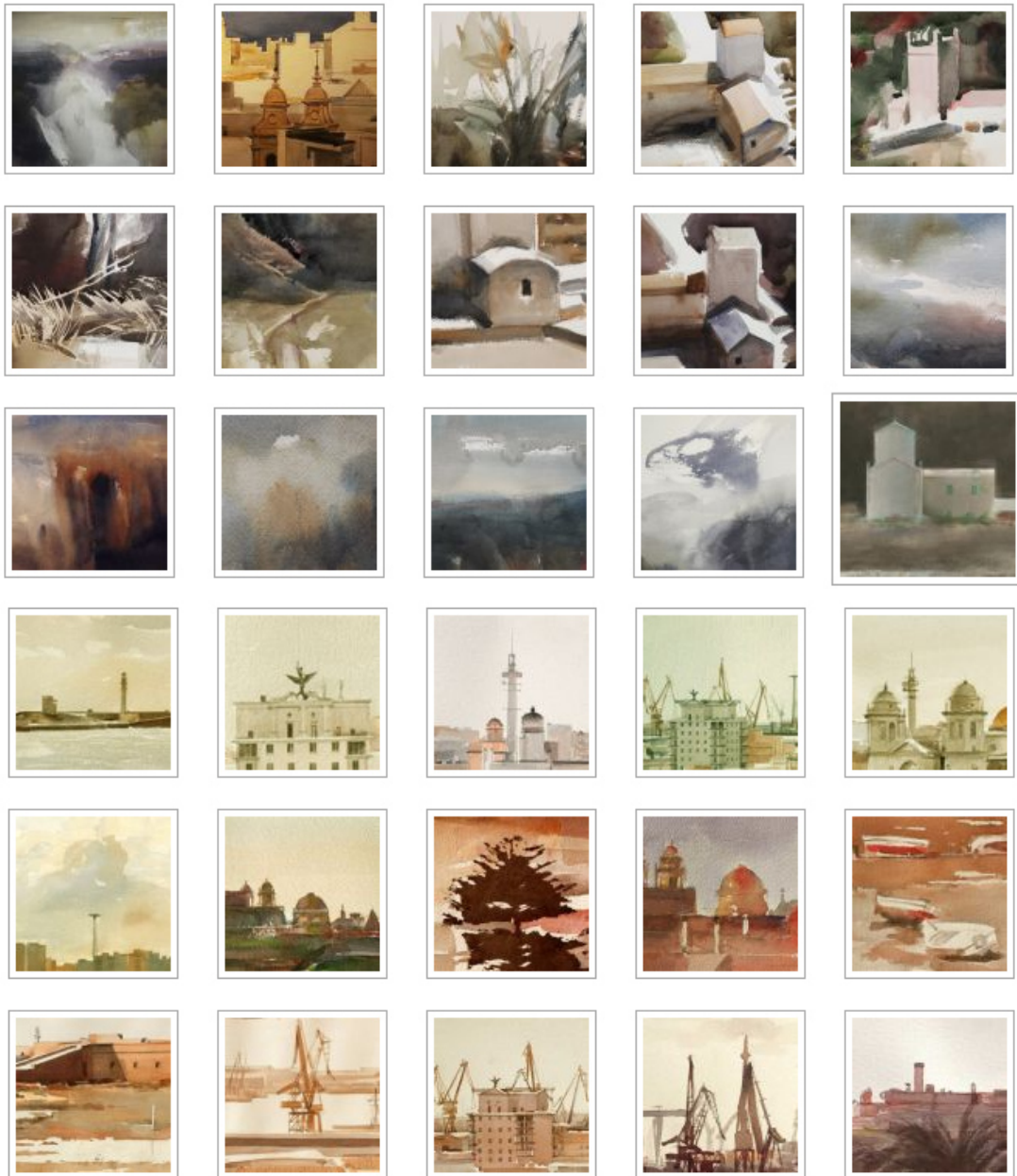
1. PINTURAS

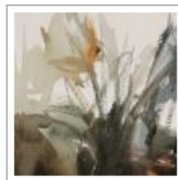
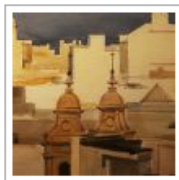
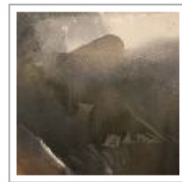
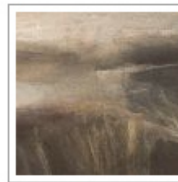


2. DIBUJOS

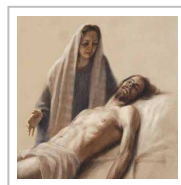
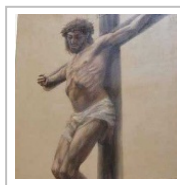
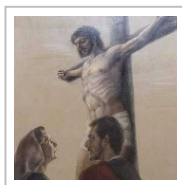
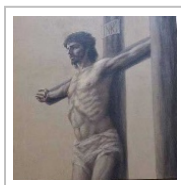
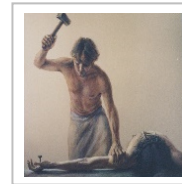
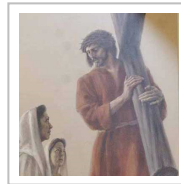
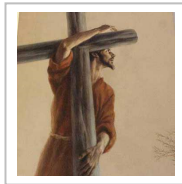
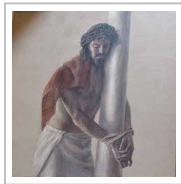
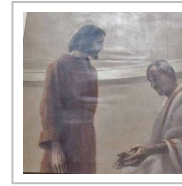
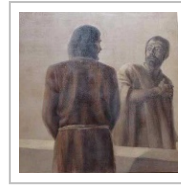
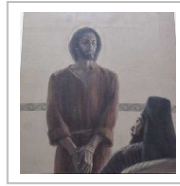
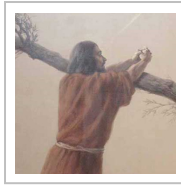


3. ACUARELAS





4. VIACRUCIS



ANÁLISIS PSICOESTÉTICO DE LA OBRA DEL ARTISTA

ANTONIO AGUDO

Sevilla 2017

AGRADECIMIENTOS A:
ANTONIO AGUDO TERCERO
POR FACILITAR TODAS LAS
IMÁGENES QUE APARECEN
IMPRESAS EN EL TRABAJO.



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOSOFIA